



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Inês de Araujo

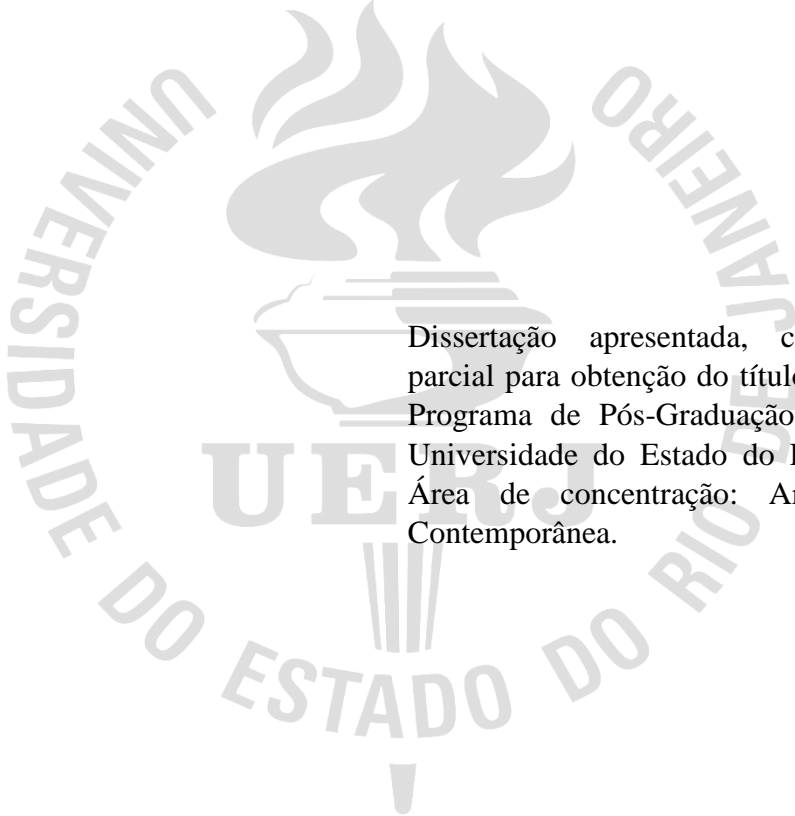
Reflexão sobre o desenho linhas

Rio de Janeiro

2007

Inês de Araujo

Reflexão sobre o desenho linhas



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Roberto Conduru

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

A663 Araujo, Inês de
Reflexão sobre o desenho / Inês de Araujo. – 2007.
119 f. : il.

Orientador: Roberto Conduru.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Desenho - Técnica – Teses. 2. Imagens - Interpretação –
Teses. I. Conduru, Roberto (Roberto Luiz Torres Conduru), 1964-.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 741.02

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Inês de Araujo

Reflexão sobre o desenho linhas

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 30 de março de 2007

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Conduru
Instituto de Artes – UERJ

Prof^ª. Dra. Vera Beatriz Siqueira
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Ronaldo Brito
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2007

A colaboração de muitas pessoas foi decisiva para realização dessa dissertação. Sou especialmente grata à orientação cuidadosa e sensível do professor Roberto Conduru, que acompanhou esse trabalho em todos os momentos. Agradeço ao programa de pós-graduação em Artes da Uerj. Agradeço aos professores Ronaldo Brito e Vera Beatriz Siqueira, que, junto ao orientador, integraram a banca de qualificação, pelas suas observações críticas e criteriosas.

Agradeço a Mariana Herescu que, apesar da ausência, nunca deixou de estar ao meu lado. Agradeço o apoio, o estímulo e a amizade, dos que, de modos diversos, também se envolveram com esse trabalho. A Ana Maria Grillo, Ana Lineman e Pat Kilgore, a Carlos Araujo, a Carmem Perlingeiro, a Cecília Cotrim, a Cesar Bartholomeu, a Elisa Magalhães, a Iris Kantor, a Isabel Mattos Dias, a Jaime da Silva, a Jean Christophe e Gwenelen Goddard, a Karen Worcman, a Malu Fatorelli, a Marcos Martins, a Marcus Motta, a Nadia Araujo, a Nilson Reis, a Nilza Ericsson, a Wilton Montenegro e a Louis e Filipe que me ajudam em tudo, sempre.

Para Louis e Filipe

RESUMO

ARAÚJO, Inês de. *Reflexão sobre o desenho*. 119 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

No presente trabalho, dois momentos estão relacionados. No relativo às questões colocadas na prática de desenhos instantâneos e improvisados, explora-se um traço múltiplo e seus intervalos, ressaltando-se especificidades e ambigüidades, através de algumas séries de desenhos. O outro, da reflexão no texto, considera questões postas a partir de algumas obras. Interroga um limiar moderno e contemporâneo próprio ao fazer de alguns trabalhos, de, entre outros artistas estudados, Henri Matisse, Giuseppe Penone e Robert Morris. A idéia foi experimentar e percorrer, sem esgotar, certas questões e bifurcações intuídas nos trabalhos estudados e na própria prática do desenho. Mas igualmente, observando em suas inconstâncias um gesto crítico e poético, acolher a qualidade de uma voz mais baixa, diferida e permeável, de algumas perguntas no singular sobre a arte. Segue em conjunto com o texto dois registros de duas séries de desenhos. Uma última série de trabalhos será apresentada durante a defesa da dissertação.

Palavras-chaves: Desenhos. Práticas contemporâneas. Poéticas e críticas.

RESUMÉ

ARAUJO, Inês de. *Réflexion sur le dessin lignes*. 119 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Dans le travail présent deux moments sont mis en relation. Dans celui qui concerne les questions posées d'après une pratique des dessins instantanés et improvisés, c'est exploré un trait multiple et ses intervalles, qui ressort d'aspects spécifiques et ambiguës, à partir de quelques séries de dessins. L'autre, la réflexion dans le texte, considère des questions posés à partir de quelques oeuvres. Interroge un seuil moderne et contemporain, propre au faire, dans les oeuvres de, parmi d'autres artistes étudiés, Henri Matisse, Giuseppe Penone e Robert Morris. L'idée c'était de faire l'expérience, en parcourant sans épuiser, des questions et bifurcations intuitionnées dans les oeuvres étudiées et dans la pratique de dessins. De même que, en suivant l'observation des inconstances d'un geste critique et poétique, accueillir la qualité d'une voix plus basse, diférée et perméable, de quelques interrogations au singulier sur l'art. Deux enregistrements des travaux récents sont réunis au texte. Une dernière série des travaux sera présentée lors de la soutenance du master.

Mots clés: Dessins. Pratiques contemporaines. Critiques et poétiques.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fool's House. 1962, óleo sobre tela com objetos, 182,9 x 91,4cm, Jasper Johns.

Figura 2 - Caixa com o som de sua própria fabricação. 1961, Robert Morris

Figura 3 - Árvore de 11 metros. 1975, Giuseppe Penone

Figura 4 - Palpebre. 1989/1991, carvão sobre fibra não tramada e gesso, 350 x 1500 cm,
Giuseppe Penone

Figura 5 - Albero delle vocali. 1999/2000, bronze e vegetação, 450 x 3000 x 1200cm,
instalação permanente no jardim de Tuilleries, Paris, Giuseppe Penone

Figura 6 - Schädel. 1983, óleo sobre tela, 95 x 90,5 cm, Gerard Richter 7

Figura 7 - Le peintre et son modèle, 1916/17, óleo sobre tela 146,5cm X 97cm, Henri
Matisse

Figura 8 - La Danse. 1931/1932/1933, óleo sobre tela, a) 340 x 387 cm; b) 355 x 498 cm; c)
333 x 391cm, Henri Matisse, primeira versão, Museu de Arte Moderna da cidade de Paris

Figura 9 - L'Atelier de David. 1814, 90x105 cm, Leon Mathieu Cochereau

Figura 10 - La baigneuse de Valpinçon. 1808, 146cm x 97,5 cm, Dominique Ingres

Figura 11 - A morte de Marat. 1793, 1,65cm x 1,28cm, Louis David

Figura 12 - A grande odaliska. 1814, 91cm x 162 cm, Paris, Louvre, Dominique Ingres

Figura 13 - O Banho Turco. 1848/1864, 108 cm, Paris, Louvre, Dominique Ingres

Figura 14 - Blind Time IV. 1991, Robert Morris

Figura 15 - Blind Time IV, Moules Mâliques. 1991, 97cm x 127cm, Robert Morris

SUMÁRIO

I	
1	NOTA INTRODUTÓRIA.....11
2	SOB O MAIS AMPLO RISCO..... 16
3	ALGUMAS LINHAS17
4	PARA NÃO DIZER CORPO.....20
5	NA TRANSVERSAL DO TEMPO23
6	MODULADO RISCO 25
7	O IRREMEDIÁVEL30
8	MEDUSADA LINHA 36
9	NO HORIZONTE DE UM INTERVALO.....39
II	
10	DESFAZER COMO FAZER44
11	FAZER COMO DESFAZER 54
12	LINHA DOURADA..... 60
13	DESLIZES E FLUTUAÇÕES.....63
14	SENSAÇÃO NEGATIVA 68
15	INESGOTÁVEL AO TOQUE 71
16	LINHA DO TEMPO 76
17	FALSAS PISTAS..... 80
18	DECLINANDO ARCOS88
19	LAÇOS..... 92
	REFERÊNCIAS 99
	ANEXO - Desenhos instantâneos dobrados Dvd medusas - 28 desenhos 105

Nota introdutória

Um comentário aproximando uma poesia de Baudelaire a certas colocações de Walter Benjamin, sobre o conceito de arte no contexto da crise inaugural da modernidade, introduz na dissertação uma discussão que repercute em vários de seus momentos, atravessando os estudos desenvolvidos. Os estudos que se seguem se debruçaram, principalmente, sobre algumas obras de Jasper Johns, Henri Matisse, Dominique Ingres, Giuseppe Penone e Robert Morris.

Multiplicando momentos no texto, a discussão retomada parte da observação e do comentário de práticas críticas e poéticas em certas obras. Privilegiando a distinção de traços e relações de uma reflexão poética em curso nas obras tratadas, não deixamos de nelas abordar questões sobre a criação moderna e sobre as práticas processuais contemporâneas.

O estudo de algumas obras de Henri Matisse também permitiu examinar uma pergunta sobre a criação moderna. Como a singularidade da linguagem plástica, expressa na obra do pintor através da criação de signos, se diferencia e se opõe a mesma tradição que não deixa de renovar. Em seu trabalho, a simplificação da pintura é responsável pela criação de signos de caráter público e mundano. No entanto, tais signos não são reutilizáveis, devem ser postos em questão e recriados a cada vez. Personalizados e impessoais, os signos dessa linguagem plástica não são redutíveis a uma operação de representação, mas apontam para o *inacabamento* de um olhar.

Ao procurar apresentar signos distintos, com significação imediata, o pintor parece convertê-los na linguagem das sensações; fazendo assim a linguagem plástica e visual ressurgir, em seu trabalho, numa forma de fluência falada. Traduzindo um

princípio naturalista, de observação direta dos fenômenos, numa escrita plástica seu trabalho designa a linguagem visual de uma prática poética. Esse gesto poético nos levou a pensar sobre o fazer na obra de Henri Matisse como um gesto de desfazer.

Em razão de questões próprias à linguagem e à poética plástica, bem como ao signo visual, a aproximação crítica de alguns aspectos da pintura de Dominique Ingres visou pensar sobre as convenções acadêmicas da representação e sobre os objetivos da mimese pictórica, observando algumas de suas regras, usos, princípios e manipulações. Apesar do espectro academizante e convencional dos quadros do mestre neoclássico, o que norteou nossa abordagem foi o acento da estranheza manifesta de seus quadros, e o fato de ela decorrer do uso das convenções visuais para além dos seus limites canônicos, ou do seu caráter acadêmico.

O modo como é usada a linguagem plástica nessa obra, sua instrumentalização, irradiando contravenções naturalistas, produzindo transbordamento da convenção pictórica, não apenas promove uma dissociação no seu conteúdo de imagem, como também desconecta a pintura do padrão de uma narrativa clássica. Nessa operação de distorcer, que faz a mesma figura dizer sempre outra coisa, ou tentar dizer um pouco mais, ou ocupar um pouco mais de espaço e fazer durar um pouco mais o tempo da contemplação, ocorre uma submissão da função ou representação que um signo plástico possa assumir às suas variações formais. Nesses quadros o pintor não deixa de explorar a pintura mais como um instrumento de criação de signos, e menos como uma operação de representação. A despeito de suas contradições, coloca-se nessa obra uma questão sobre a autonomia de seu discurso artístico, questão que tange o fundamento do pensamento

crítico moderno, mas que também é de fundo para discussão da cultura na contemporaneidade.

Ao abordar algumas obras de Guiseppe Penone, o intuito foi acompanhar certas colocações poéticas dessa prática eminentemente contemporânea, menos preocupada com a criação de formas do que em investigar a noção da forma como processo de formação sensível. O acento do fazer, recaindo em seus trabalhos mais para um desfazer como fazer, condensa um gesto poético à diferença do que através dele se possa delimitar, mas em consonância com o que se possa absorver nele do ilimitado. Esse gesto poético, que não faz a economia do ilimitado – dessa figura do sensível por excelência –, se abre para uma questão do que não se pode circunscrever. Nele se problematizam fronteiras, medidas e escalas, questões que engajam, nesse trabalho, uma reflexão ativa sobre o papel da relação entre natureza e cultura.

A orientação poética que marca o processo de seus trabalhos, está mais para uma prática de descrição do que para um ato de criação. Sendo refratária a um processo de transformação cultural ou de intervenção na natureza, tal forma de descrição reflete, segundo a escala de um processo natural, um modo de questionamento da cultura contemporânea. No trabalho do escultor se libera uma relação entre dois termos tradicionalmente opostos, expressos pela dicotomia clássica entre sensível e intelegível. O movimento singular como esse trabalho relaciona o pensamento e a cultura à noção de natureza apreende a natureza da experiência sensível, sem separá-la da idéia e do pensamento. Tal indagação sobre as relações entre natureza e cultura, distinguindo nas obras do artista italiano uma concepção da arte, suscitam, mas não esgotam, um rastro

ilimitado; na figura da natureza condensam a observação da natureza sensível da cultura, sua materialidade especulativa em formação, sua natureza de memória.

A reflexão poética que assume esse diálogo entre natureza e cultura inverte o caráter da criação que investe a noção de forma na cultura, a descrição de uma formação ilimitada aponta para a figura da forma material da memória. As obras estudadas falam sobre o processo contínuo de transformações, no qual estamos imersos, sobre a forma de desfazer incessante própria à natureza, sobre o trabalho da natureza em nos desinventar. Os emblemáticos trabalhos em que o escultor refaz um momento anterior da vida de uma árvore, ao escavar uma peça usinada de madeira, seguindo seus veios e nódulos, evocam potencialmente toda a vida da floresta. Tais árvores, extraídas da madeira industrial, também remetem a uma descrição do que em nós, e no tecido das nossas relações mundanas, se evidencia como virtualidade fóssil. Nesse trabalho, a inscrição sob forma de rastros, evocadora da experiência sensível, especifica relações subterrâneas e processuais no mundo, funda um gesto poético. A ele nosso comentário tentou seguir.

Na seqüência de encadeamentos no texto, o comentário sobre algumas obras de Robert Morris e de Jasper Johns permitiu relançar uma discussão em torno da heterogênea espessura de crise que distingue as indagações suscitadas na fronteira própria à contemporaneidade das nossas relações culturais. A questão da arte, confrontada nessas obras, dissolvida no discurso próprio à instituição de uma discursividade contemporânea, não deixa de retomar um problema poético e crítico, não deixa de pôr em evidência um processo sensível, de questionamento e desmistificação da instituição da arte. Nos trabalhos estudados dos dois artistas americanos, o discurso da visualidade pura ou de qualquer outra figura do discurso ao declinar o seu lugar de hegemonia e plenitude

discursiva se transforma na ocasião para um olhar, ou melhor, para um *visionar*. Produtoras de objetos críticos e reapropriações poéticas, tais démarches, refratárias, reviram pelo avesso, a sintomática produção de marcas, de produtos da indústria cultural, de um “não-discurso” da cultura. O eixo de tais questionamentos e operações críticas perpassa a produção de descentramentos, desvios, margens e lacunas. Ao praticar, desarticulando, dispositivos discursivos e figuras do conceito de arte, tais trabalhos reinvestem aspectos inquietantes e despídos da cultura contemporânea.

Reunidos ao texto da dissertação constam dois trabalhos relativos a duas séries de desenhos. O primeiro, com o nome “nós”, foi apresentado na defesa do projeto de qualificação, se trata da reunião, numa folha 90 cm x 160 cm, de 12 desenhos instantâneos dobrados em 18 partes. O segundo, uma série de 28 desenhos improvisados a partir do tema “medusa”, é apresentado sob suporte eletrônico, num dvd. A escala de tais séries corresponde ao formato de suas apresentações. No momento da defesa da dissertação uma última série de trabalhos recentes em torno da noção “esboços” será exposta.

As séries de desenhos experimentam ambivalências afirmativas ligadas a impasses e relações plásticas. Visam perseguir e estender um problema, um campo de experiência. Colocar-se, na prática, à escuta de seus ritmos e metamorfoses, acolhendo no registro da percepção imediata uma trama de leituras da escrita plástica – reativada nas relações entre o dentro e o fora, a figura e a marca, a repetição e a variação, a imagem e o signo, a representação e a não representação – não deixou de ter algumas conseqüências. Ocorreu também, na prática, no explorado limite dotado de silêncio o acento de um gesto encoberto - momento propício à retomada sensível do pensamento.

Sob o mais amplo risco

Repuiser, simplement, au destin.

Mallarmé

O intuito deste texto é prolongar, através de alguns estudos, o mesmo tipo de aproximação – interrogação e desvio – como a que a linguagem visual e plástica incita, de modo a que seja possível acompanhar a verticalidade eletiva de alguns recortes, ao invés de sinalizar, por meio de uma leitura interpretativa, um trabalho plástico em nome próprio. Sem escapar à prática do desenho, os estudos que se seguem visam também acolhê-la sob a atual forma, na qual comparece, de uma experiência textual.

O lugar crítico cuja trama transversa não manifesta apenas uma função interpretativa – lugar a partir do qual nos deteremos diante de outros trabalhos, procurando dialogar com certas questões da arte – não deixa de ser um lugar no qual surgem questões e evidências, como as que, de modo semelhante, nos absorvem na prática do desenho. Tampouco deixa de investir o trabalho sob a poeira moderna em que se funda um gesto. Matéria de nossas contraditórias imagens e ambivalentes sensações, que provisoriamente se propõem num face a face, como um tecido de relações em declínio, sem fórmula de inteligibilidade.

Observando certos cuidados, orientados no sentido contrário de um tropismo natural em projetar, em se antecipar à apreensão sensível, prosseguiremos através da investigação de formas, de modo negativo, vertical, como na prática da linguagem visual e plástica.

Como não se poderia deixar de constatar, se por um lado a pesquisa crítica, teórica, histórica e poética transborda para além dos limites das questões próprias a uma prática do desenho, por outro, o que nos oferece seus termos – teóricos, poéticos, históricos e críticos –, amplificando o raio de um espaço desde sempre em crise, não é menos impenetrável do que o desenho. Essa repercussão que se faz sentir no interior de um texto, estendendo seus espaços teóricos, poéticos, históricos ou críticos, e a razão que desperta a necessidade dos seguimentos do nosso comentário. Paralelamente à necessidade de reverter o extenso raio do que nos escapa, esboçado na experiência plástica e visual da prática do desenho. No interior de um quadro de referências, colocá-lo em questão, fazê-lo deslizar, desvela-se sob foco de um impasse; tanto tudo em volta treme, não efetiva identidade, não projeta futuro, quanto contrariadas expectativas são traçadas sob forma fraca, no mais amplo risco.

Algumas linhas

Desenhar envolve lidar com figuras dotadas de reversibilidade. Desdobrar um processo sem programa, finalidade nem profundidade. Traçar e imprimir, figurar e agir, dar forma e esvaziar, mover e esboçar, entre outros aspectos do desenho, não são elementos redutíveis às suas características objetivas, revelam-se figuras ambivalentes, que reagem entre si. A prática de colocar-se à escuta das variações formais e materiais, daquilo que no desenho possa emergir, e acompanhar deslocamentos, impregna nossa pesquisa de um movimento especulativo, orienta um modo de investigação, percorre um traçado como potencial de reversibilidade do sentido.

Na prática um gesto se aplica voltado para um fundo negativo, para um ambiente residual. Um ato que reitera, que é o princípio, o meio, o caminho, a perda, e uma retomada sem fio. Seu movimento é o da não coincidência com nenhum lugar original. Fazer a experiência de uma prática marcada por rastros, repetições, acúmulo de erros, fragmentos, tentativas interrompidas, a experiência de um infinito ao contrário, das inúmeras coisas que não se consegue fazer, resume impasses encontrados, nos quais residem os aspectos mais produtivos de toda a experiência.

As linguagens surgem no interior pleno da vacuidade das nossas figuras. Não há nada por detrás do resultado de nossas ações, a não ser a capacidade de perceber que o que colocamos diante de nós, como resultados visíveis de uma prática, equivale ao fundo do qual emergimos. Ao invertermos o lado do espelho, acompanhamos – retrospectiva ou regressivamente – os fantasmas gerados por nossas figuras, ao invés de projetarmos novas imagens. Permanecem aquelas das quais conseguimos nos separar.

Refletir através do estudo de alguns trabalhos artísticos sobre questões poéticas e críticas da linguagem visual e plástica prolonga as emergências de uma prática do desenho, reflete uma necessidade de diálogo com questões processuais que continuam em aberto na situação contemporânea. Da qual incessantemente deixamos de fazer parte. Na trajetória prática de um processo de trabalho, alguma coisa de um eixo de sentido que se desloca permanece sob a forma de ressonância. A necessidade de lidar com impressões, gestos, imagens, rastros, instantes, processos, marcas, signos, impasses, afetos, vazios, acréscimos, subtrações – figuras irreconhecíveis – mobiliza a cada vez um jogo de repetições, repercussões, deslocamentos – escuta do que se fala e se cala em nós.

Como traduzir o reverso de um gesto? Impressões, sensações, imagens, impulsos, gestos, esboços, traços, linhas, instantes, retornos, repetições, ritmos, expressões, movimento, materialidade, significações, marcas, palavras, rastros, sintomas, indícios, formas, sinais, e tudo isso sendo posto entre vírgulas, resumindo intervalos, instantes, fugindo, escapando do lado de dentro dos pensamentos do mundo para o lado de fora da experiência incompleta do mundo. Considerar como conjunto de ressonâncias, impressões, indícios materiais, determinações do processo de trabalho, explorar figuras de reversibilidade, denota uma necessidade vital. Interrogar a continuidade em potencial da figura de dupla face do que se deixa sugerir sem ser plenamente apresentado. Irradiando-se sob um fundo crítico, tais variações indiciais, rastros, impressões, marcas, movimentos, imagens, formas, gestos, vazios, de um processo de trabalho plástico e visual se alinham com a reflexibilidade do seu movimento.

Num texto no qual analisa o conceito de representação, Roland Barthes questiona a idéia dos limites da obra (no caso pintura) fazendo referência ao processo analítico: “...se trata menos de obter um resultado que de modificar um problema, quer dizer um sujeito: o desentoxicar da finalidade na qual ele encerra seu ponto de partida.”¹ Fonte de palavras surdas, ressonâncias, rastros, ruídos, resíduos, indícios, eclipses, figura veloz, a linha se esvazia. Ação de esboçar, evocar, estranhar, formas, afetos, fronteiras, volumes, ritmos. Diálogo entre os sentidos ou relação de sentido. O traço súbito, tal risco, recorta, desvia, erra, murmura, reparte, encobre, percorre, marca, imprime uma ação e interrogação ativa sobre as figuras com as quais trabalha. As figuras que emergem no trabalho, ainda que

¹ BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, ed. Seuil, 1982. “(...) L'oeuvre est interminable, comme la cure: dans les deux cas, il s'agit moins d'obtenir un résultat que de modifier un problème, c'est à dire un sujet: désempoisser de la finalité dans laquelle il enferme son départ.”p.207.

sejam banais, imediatas e instantâneas, incompletas e vazias, desafinam, indeterminando nossa prática continuada de desenhos instantâneos. Essa textura sonora do que no movimento do trabalho segue ecoando, repercutindo, relevo em forma de escuta, recorte de um fundo, designando o que é sem nome, conferindo sentido à materialidade do trabalho, reabsorvendo-se no que se repete, revela uma forma inédita – me identifico com o que não mais me identifico – que nos parece ainda ser uma tarefa afinada ao olhar.

Para não dizer corpo

Curiosamente, dizer a medida sensível do que é concretamente além ou aquém do corpo, e sem cadáver, que não se reduz a nenhuma descrição, nem a suas imagens, efeitos, formas, sentido, objeto, não passa de um desvio a mais. Reside numa prática. Necessariamente, aos ouvidos só nos é devolvido um suporte ou corpo, o que é relativo a um funcionamento sensível, incorpóreo, experimental. Tal qual arriscado lugar, possível mas atual, efêmero, um rastro a testemunhar limites. Impossível não penetrar, e olhar para além de uma experiência tátil, física visível. Como uma cicatriz? Não menos do que um ponto com vidência, sobretudo cego quanto ao que possa vir revelar, tanto quanto ao seu custo permanente acre, tal entorpecente fragrância de um perfume, reproduzindo em negativo a matéria teleológica e indeciframente banal de um corpo vertical do futuro instante, algo em si mesmo, num corpo de imagens sem imagem, iridescentes como um aroma, evanescentes, recorrentes, repercussões de um olhar, de uma forma de visibilidade anacrônica, destacada refratariamente, contraindo o recorte do agora, ao formar-se corpo a corpo, contra corpo, forma de esgotar-se que produz extremidades – não ultrapassar,

não completar, não totalizar, incessante devorar de um processo. Algo que é próprio ao fazer, ao interrogar, re-volta-se.

Anestesiando a dor tal *sub-traída* voz, ao dizer, encerra; ao degradar, disseca; ao diferenciar, implode, visa, irradia, sem ressonância, petrifica e transfigura. No quadro da distorcida escala da linguagem e do imoderado entrecruzamento de sistemas de registro (técnico, material, espacial, temporal, linguístico...), repor um suporte sensível a cada palavra tanto como impor uma natural deflagração do todo a menos é sempre fora da escala. Apontar a cada palavra a refratária experiência, que dela um pouco deriva, imprimindo sem testamento o que nela se descreve sem projeto maior do que o que se insinua, assinala a impossibilidade de um todo, brevemente preludia projetadas sombras e embebidas infiltrações perseguidas no meu trabalho.

Nenhuma instrumentalização material é plenamente objetiva, fixa em sua norma, categórica em sua forma. Insuficiente na articulação do sentido, da idéia, uma operação formal não se basta em sua explicitação. Ainda que seja “segundo a lei da sua própria forma” que se legitima numa experiência estética sua autonomia. Conferir realidade a novas idéias passa por uma prática de mediações formais. Cujo sentido, em qualquer de suas configurações, participa de uma dinâmica histórica, não se pode isentar de seus reverses nem das implicações daquilo contra o que resiste ao se afirmar.²

² As questões apenas sugeridas acima remetem a uma discussão desenvolvida por Adorno mostrando a relação entre o julgamento estético e o conceito da arte. Numa conferência onde critica as teses artísticas que legitimam os argumentos em defesa da arquitetura funcional avançados por Loos, contra uma arquitetura ornamental, Adorno observa: “pour être pleinement art, selon la loi de sa propre forme, l’art doit cristalliser de manière autonome. C’est ce qui fait sa teneur de vérité; sinon, l’art serait soumis à ce qu’il nie par sa seule existence. Mais l’art est aussi fait par des hommes; il ne peut donc se soustraire complètement à eux; il contiens en soi, constitutivement, ce contre quoi il se défend.” ADORNO, Theodor W., “Le fonctionnalisme Aujourd’hui”, in *L’art et les arts*, textos reunidos, traduzidos e apresentados por Jean Lauxerois, Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 2002.

Não se pode extrair de uma operação formal o espectro do seu próprio processo sensível. Em outras palavras, falar de autonomia da forma remete a sua marca histórica, a uma versão impura, ao que reside mais no percurso de modificações de seus momentos e limites do que no sentido que espelha o recorte de uma forma, sua fórmula autônoma. Tal indissociável e irreprodutível traço, como o de um percurso em formação, sem justa medida apenas se qualifica como potencial de transformação próprio a um modo de aparecer; por refletir em estilo vertiginoso o que não passa de condição menor, esboço, ao deslizar como uma tonalidade ausente, consoante ao modo, inverso, intenso, da aproximação – tal incidente – ser por mera coincidência objeto algum, e provisório contorno, invisível, ou ser por um instante e revelação.

Mas ainda tais fulgurações frias na esgrima da linguagem não escapam ao diagnóstico da célebre tese sobre a arte na forma imoderada da sociedade burguesa na era técnica e orgânica da reprodutibilidade. Tese na qual a constatação do declínio da aura e de todos os valores que caracterizam a obra de arte tradicional leva Walter Benjamin a descrever a própria reprodutibilidade como fenômeno e figura paradigmática, inaugural, de uma crise sem precedentes a partir da qual se deflagra uma experiência propriamente moderna. Experiência que se autocondena, que se distingue como lugar de uma perda, como figura de irreprodutibilidade. Experiência cujas descrições de Pirandello sobre a situação de exílio do ator de cinema, admiravelmente transformam em imagem :

“Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até

dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e desaparece em silêncio...”³

Responsável tanto pela implosão da transmissibilidade da experiência comum, quanto, conseqüentemente, pela da partilha coletiva da memória, o fenômeno da reprodutibilidade – em contrapartida da forma na experiência tradicional da arte – desempenha um papel decisivo na cultura de massa. Seus despercebidos passes de indiferentes lances sob incertas luzes, sem rastros de qualquer dimensão de abertura, ou contribuições a uma prática contemporânea, visionam, transversais em seus lapsos, um *modo de existência*.

*“No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”*⁴

Na transversal do tempo

*“Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”*⁵

Quadraturas expostas, no ambiente do contemporâneo campo crítico da produção artística, ainda uma extensão sem registro, as duas teses extraídas do célebre ensaio de Benjamin, inflexionando um quadro único, não parecem ter perdido atualidade. O diagnóstico do declínio da aura do objeto artístico e seu intransponível recorte de uma mercadoria, entre outras conseqüências, reflete uma crise inaugural continuada.

Surpreendentemente evocadoras da reflexão de Benjamin, duas ou três palavras – Autêntico, Único e Original – provocam um rodaminho, desnorteiam, fazem vacilar

³PIRANDELLO *apud* BENJAMIM, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *in* *Obras escolhida, Magia e Técnica, Arte e Política*, tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed., São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994. p.180.

⁴ Ambas as frases aparecem em itálico no trecho do célebre ensaio de Walter Benjamin. Id., *ibid.* P.169.

⁵ Id., *ibid.* p.170.

pontos de referência. Significam superficialmente o suficiente para imprimir, com um toque, algumas inflexões e notas graves do pensamento de Walter Benjamin.

Originando a nossa condição cultural, a reprodutível qualidade da técnica, da repetição, da multiplicação – responsável pelo modo de ser fragmentar, lacunar do presente –, parece apontar um e único objeto. Sem que seja possível outra forma de autenticidade além, da que se oferece ao debate quanto à supressão da memória, do que o que se fixa por semelhança, aparência, simulacro, e repetição. O caráter único, autêntico, original, responsável pelo valor irredutível de uma imagem, ao invés de relevar de sua presença manifesta, testemunhar atualidade, descristalizou-se. O fulgor e a erosão da experiência, a dissolvida identidade dos objetos artísticos, metamorfoseando a qualidade de sua natureza – limitada, indicialmente condicionada ao insuficiente traço da memória coletiva, não reprodutível – não deixam de se expor na trama técnica do tecido de reprodutibilidades das imagens, convertendo-as em seus bastidores.

Ao provocar o colapso do aqui e agora, nos acúmulos de imagens da cultura de massa, a subtraída mercadoria sem aura, dos objetos artísticos, demonstra como nossa memória não mais produz vestígios da nossa história, nossa história não mais fornece consistência à nossa presença, nossa presença não mais traduz nossa experiência, nossas relações sociais não mais refletem as necessidades de um corpo sensorial, antes se repetem como sintoma, se reproduzem como imagem, se simulam mimeticamente, e revelam relações indiretas, ecoadas, acessórias, diferidas, dissociadas, interrompidas... Cindindo-se, ora percepção, ora linguagem, a hora imaginada, silenciada, *à pura escuta*, quanto mais nossa experiência não passa do que se imprime em nós, mais ela assume a

duplicidade perceptiva tal qual a que se refere Walter Benjamin, convertendo até o fenômeno único; “*o semelhante no mundo*”.

Ao exercercer nossa capacidade de inscrever imagens, nomeando objetos concretos, reconstituímos nossa experiência – devolvendo-lhe um fundo que lhe seja próprio – e a reduzimos ao penetrante corte, que infere o sentido que dela destacamos. Absorvidos pelo fluxo das imagens, uma vez que nada processamos fora da esfera do que é possível perceber, por não menos do que um princípio holístico, quando em nós se destaca uma imagem, dissociamo-nos do contato do aqui e agora do qual deriva nossa experiência. Mas no abismo do presente, sob renitentes notas graves, a estrutura da experiência, como lugar de uma crise, basta. A fidelidade dos dados imediatos da nossa experiência, por ser eminentemente perceptiva, oblíqua, idêntica, ao separar-se de si mesma, falsifica ao descrever sob forma plena o que não passa de denominador comum, de recorte múltiplo, de subtraídas constelações a espelhar insondável meditação à queima-roupa – nomeia o que estranha, a um só tempo. Destacando a forma de cindir-se numa linha.

Modulado risco

No entanto, por mais que sejam postos à prova na prática de assumir resultados materiais da existência, os produtos culturais perfazem cortes. Uma experiência cultural traz a tona o que não tem visibilidade – ao inscrever lapsos, recortar espaçamentos e entornos – e permanece como falta, como persuasivo entranhar que se desdobra num gesto e no impossível cálculo dos fatos. Os estudos que se seguem se dispõem a

examinar conexões entrecruzadas, relações críticas e poéticas, abordando evidências e especificidades de algumas “substâncias expressivas”⁶ eletivas.

Na pintura de Jasper Johns, as finas e subtraídas espessuras pictóricas, invertendo sua própria textura, drenando-se através da noção de impessoalidade, mostram subjetividade e expressividade, que, ao desprender não menos epidérmica velatura, reconvertem em matiz técnico o que também é signo expressivo. Tal implícita operação se impregna, como se fosse película imaterial. Do mesmo modo que sobre a textura de um inacessível termo, a objetividade a olho nu, característica de uma era, da reproduzibilidade técnica, que revela a sintonia de uma sociedade de massa, é indicativo também de um olhar sem singularidade, sem ressonância pessoal, sem interioridade. No entanto, ao se coisificar, essa pintura não deixa de tornar aparente uma nova ressonância sensível, e de dotar tudo que nela comparece da exterioridade de seus aspectos.

Poderíamos comparar essa operação de ofuscamento de qualquer marca e signo pictórico, de qualquer particularização dos vestígios da vida privada do artista, das referências à sua experiência pessoal – em jogo na pintura de Jasper Johns – com a impressão causada por um apartamento vazio. Pelos cantos vão surgindo manchas indicativas das sombras dos usos domésticos, nos cômodos também aparecem indícios de um estilo de vida, provocando algumas sensações, pouco a pouco um todo imaginário

⁶ No trecho final do livro *L'amour m'expose*, após discutir sobre vários aspectos das relações que motivaram a montagem e a escolha das obras de sua curadoria de uma exposição da coleção do museu Boijmans Van Beuningen em Roterdã, Hubert Damish designa pelo termo “d'autres substances d'expression” um dos objetos expostos, um monitor de televisão desligado, e reflete sobre os limites do dispositivo que adotou. Chamando atenção para o fato de que o silêncio de tal objeto era antes sintomático da impossibilidade do dispositivo adotado em dar lugar a outras formas de arte que as mais clássicas e seus derivados modernistas comenta: “L'absence, le manque était là au travail, sous ses diverses espèces, au creux même de la concurrence qui opposait les oeuvres, et les exaltaient”. Ao nomear um objeto artístico de substância de expressão, o termo que Damish usa descreve o trabalho de um contorno ausente. Foi esse o sentido do termo, do que permanece atuante como uma falta, que me inspirou utilizá-lo. DAMISH, Hubert, *L'AMOUR M'EXPOSE*, Gand, ed. Yves Gavaert, 2000, p. 123; 124.

cotidiano é evocado como num romance anterior. No tropismo dos percursos espaciais se inscrevem outras manchas, sabores e sombras remetendo aos antigos locatários, mas nada do oculto morador essa presença pressentida manifesta, delinea, nem o suor da individualidade. No entanto, o antigo comparece, vindo ao nosso encontro através de seus traços genéricos, como os traços anônimos e próprios ao tempo.

No quadro **Fool's House, il.1**, de 1962, por exemplo, como o vestígio de um antigo morador, que se decalca ao ser varrido, ou se aplica como gesto subtraído, tal paradoxal latência pictórica se intensifica. Nele concentra-se depositada a pátina da estranha presença do que agora é reduzido rastro expressivo, do que deixou de existir na primeira pessoa. A pintura que já não é, ou a pintura que está deixando de ser, é, no entanto, a presente cena desabitada. Cifra da duplicidade do valor que imprime, de autenticidade ou impostura, de um objeto ou pintura, do nosso olhar sensível ou do rebatimento dos nossos espectros genéricos. Fibra íntima do tremor tenso de uma condição impessoal domesticada.

Em entrevista dada a Yoshiaki Tono, no Japão, em 1964, explicando a operação que conduz o “aspecto visual” anti-ilusionista de sua pintura, ao descrever o que é uma pintura de uma bandeira, Jasper Johns explica que representar uma bandeira, do modo como as pessoas estão acostumadas a vê-la, mostra apenas o que as pessoas acreditam ver, ou seja, faz com que seu quadro seja visto como uma crença ou como uma bandeira, mas:

“...no entanto, se eu pintar uma bandeira de branco apenas, usando variadas pinceladas e variações tonais, ou muitos elementos pictóricos, as pessoas tenderiam a vê-la como uma pintura e não como uma bandeira. É na zona cinza entre esses dois extremos que eu estou interessado – a área [o lugar disto] não é nem uma bandeira nem uma pintura. Quando ela

pode ser ambas e ainda nenhuma das duas. Pode-se ter a visão de algo num certo momento e uma visão diferente do mesmo num outro. Esse fenômeno me interessa.”⁷

Numa outra ocasião, entrevistado por David Sylvester (entrevista gravada para a rádio BBC em 1965), o que nos parece corroborar a idéia anterior, sobre uma zona lacunar, liberadora de um modo próprio a sua pintura de colocar o visível em questão, Johns declara:

“Estou interessado em coisas que sugerem o mundo mais do que a personalidade. Estou interessado em coisas que sugerem coisas efetivas, mais do que em julgamentos. Uma coisa que seja a mais convencional, a mais ordinária – me parece que se pode lidar com tais coisas sem ter que julgá-las; elas me parecem existir como fatos definidos, sem envolver uma hierarquia estética.”⁸

Ao promover um exame das coisas, manipulando várias versões do mesmo em sua pintura, tanto segundo o procedimento técnico: isolando, recortando, sublinhando, amplificando, multiplicando as provas, alternado pontos de vista, focos, circulando por várias técnicas, testando como minar vários quadros de registro, Johns enfatiza o caráter de pintura do objeto quadro. Mas na passagem de um foco a outro, se opera-se um desfocamento, registra-se a supressão dos valores dos vestígios que conferem identidade às coisas mundanas; emitindo ressonâncias graduais de uma carga subjetiva qualquer, genérica, o que se dispõe tão frontalmente, como uma vassoura pendurada, como a

⁷ “...However, if I paint a flag in white only, using various brushstrokes and tone variations, or many painterly elements, then people would tend to regard it as a picture and not as a flag. It is the gray zone between these two extremes that I’m interested in – the area [where it] is neither a flag nor a painting. It can be both and still be neither. You can have a certain view of a thing at one time and a different view of it at another. This phenomenon interests me.” JOHNS, Jasper “I want Images to Free Themselves from Me, interview by Yoshiaki Tono” in *Jasper Johns, Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, compiled by Christel Hollevoet, New York, ed. The Museum of Modern Art, 1996, p. 98.

⁸ “I’m interested in things which suggest the world rather than suggest the personality. I’m interested in things which suggest things which are, rather than in judgments. The most conventional thing, the most ordinary thing – it seems to me that those things can be dealt with without having to judge them; they seem to me to exist as clear facts, not involving aesthetic hierarchy.” Id., *ibid.*

designação de um objeto, como a marca impressa de um gesto, não deixa de enquadrar um espaço lacunar, entre os recortes do registro diferenciado do mesmo - o objeto vassoura, a palavra vassoura, a marca do gesto da vassoura.

Em cada gesto se retira o pintor; como dotada de um toque de midas moderno, a pintura se transforma em objeto neutro, novamente se degrada ou se parcializa. Mas na esteira da progressiva distância - através da qual o trabalho de Johns interroga a própria pintura, nos colocando em dúvida quanto a saber se é uma pintura a pintura que vemos - se deflagra a materialidade da pintura, se relaciona o fazer aparecer ao fazer desvanecer. Assim, encostada contra a parede, reduzida à sua realidade concreta, superficial e rasa, a pintura, em déficit de transcendência, a nada além representa; tal qual uma vassoura não passa de um objeto qualquer. Mas comum como uma vassoura, em sua função, ou ao ser varrida, à pintura tanto mais retorna. Quanto mais reificada mais a pintura resiste. Quanto mais [re]apresenta, [re]significa, [auto]transcende, mais persiste a repercussão do que dela nos escapa. Quanto menos em si forem todos os seus gestos mais ainda em imagem coagulam seus rastros.

Nos trabalhos de Johns cada obra pode ser considerada como uma coleção de signos; não oferecem ao olhar nada além do que informação visual, do que o que se pode ver, sem reconhecer, mas repetir, dissociar, combinar, ecoar, ampliar, montar, fragmentar e duvidar. Descrevendo “três idéias acadêmicas” que o interessam, Johns refere-se a uma das estratégias duchampianas de suspensão dos aspectos naturalistas ilusionistas que corroboram a dimensão puramente “retiniana” da arte:

“A sugestão de Marcel Duchamp ‘atingir a impossível suficiência de memória visual para transferir de um objeto para outro parecido a marca da memória’ .”⁹

Palavras são apenas letras, letras são apenas imagens, imagens são apenas pinceladas, pinceladas são apenas repetições, repetições são apenas representações, representações são apenas objetos, objetos são apenas fragmentos, mas todas as coisas são apenas todas as coisas que também deixam de ser. Fragmentos são apenas fragmentos, objetos são apenas objetos, representações apenas representações, repetições apenas repetições, pinceladas apenas pinceladas, imagens apenas imagens, letras apenas letras, palavras apenas palavras, ordem apenas desordem, ou, se repararmos um pouco menos, sem perceber, a tudo se pode ver; todas as coisas continuam idênticas a si mesmas ainda que sempre outras. Fatos e coisas pouco visíveis ligeiramente iguais ou diferentes fazem vibrar na superfície a pintura como um material ou como um emblema.

O irremediável

L'IRREMEDIABLE

I

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre;

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme,
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!
Contre un gigantesque remours
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres;

Un malheureux ensorcelé
Dans ses tâtonnements futiles,

O IRREMEDIÁVEL

I

Uma idéia, uma forma, um Ser
Vindo do azul arremassado
No Estige plúmbeo e enlodado
Que o olho do Céu não pode ver;

Um Anjo, viajante imprudente
Que ousou amar o que é disforme,
Dentro de um pesadelo enorme
A debater-se na corrente

E a lutar, angústias sombrias!
Contra o refluxo mais feroz,
Que como um louco ruge à sós
E faz na treva acrobacias;

Um prisioneiro do bruxedo
Em suas frívolas manobras

⁹ “Marcel Duchamp’s suggestion ‘to reach the impossibility of sufficient visual memory to transfer from one like objet to **another** the memory imprint’.” Tradução livre, Id., *ibid.*, p. 20.

Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
Cherchant la lumière et la clé;

Un damné descendant sans lampe,
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore
Et ne rendent visibles qu'eux;

Un navire pris dans le pôle,
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle;

- Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait!

II

Tête-à-tête sombre et limpide
Q'un coeur devenu son miroir!
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
- La conscience dans le Mal!

Baudelaire¹⁰

Para evitar répteis e cobras,
Tateando a lâmpada e o segredo;

Um réu a descer sem lanterna,
Rente a um abismo cujo odor
Trai a fundura e o frio horror
De uma oscilante escada eterna,

Onde velam monstros horríveis
Cujos fosfóreos olhos fazem
Mais escura a noite em que jazem
E onde eles só ardem visíveis;

Um barco no pólo insulado,
Como num laço de cristal,
Buscando por que onda fatal
Foi neste cárcere atirado;

- Claros emblemas, traços reais
De uma fortuna atroz e vã,
Como a dizer-nos que Satã
Faz sempre bem tudo o que faz!

II

Conversa a dois, clara e sombria,
Espelho que a alma em si procura!
Fonte do Ser, límpida e impura,
Onde pulsa uma estrela fria,

Farol irônico, infernal,
Archote aceso a Satanás,
Consolo e glórias sem iguais
- A consciência dentro do Mal!

Onde nenhum olhar “du Ciel” penetra, resta ainda lugar de penetração e gozo, rio infernal de chumbo, amor ao disforme, como num lodo, de saída, nas duas primeiras estrofes, debatendo-se com a substância de um pesadelo, o poema absorve o poeta material e imaterialmente. Ou melhor, o poeta se encontra rapidamente englutido no reino da poesia pela substância espessa das sensações, o mal lhe penetra. Num segundo

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles, *As flores do Mal*, edição bilíngüe, tradução Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 2006. p.285. Os trechos e versos citados a seguir são os da versão original do poema.

momento, o ambiente se modifica, assumindo figuras espectrais, absorvendo um turbilhão de ressonâncias e de angústias fúnebres. Por onde nenhum olhar celeste se aventura, se recortam marcas, emblemas e alegorias; percorrendo-se tamanha e incessante queda como se fossem momentos de uma contagem regressiva, na qual se manifestam figuras monstruosas e penetrantes bem como odores, umidade, aspectos exacerbados das sensações impregnam o poema. No contraste entre seus momentos, o desenrolar entrecortado do poema, evoluindo entremeado de sobressaltos, revela o choque de uma consciência, agudo percurso sem volta. Ao penetrar no horizonte do mundo, impregnando-se das sensações, absorvendo-se em suas imagens, o que o olhar do poeta restitui, recua, até “*Où tremble une étoile livide*” ou mesmo até a extrema claridade de “*un piège de cristal*”, e se prolonga até onde o rigor e a perfeição diabólica fizerem recuar a escuridão.

Nas duas últimas estrofes, o poema atinge seu estado de culminância, os contrastes se redobram, se rebatem ao se oporem; fragmentando-se em faces parciais do que a palavra nomeia, as imagens se exaltam por contraste. Tal culminância se desdobra em fatiadas imagens, que nos versos finais retardam, cristalizando, a consumação no poema. Os últimos versos, como instantâneos, são imagens que sucedem-se alternadamente num ritmo cerrado com intensificada profusão. “*sombre et limpide*”, “*coeur devenu son miroir*”, “*claire et noir*”, “*étoile livide*”, tais fatiadas imagens, contrastam, se rebatem, se refratam – tais como distorcidos reflexos – são imagens ligeiramente assimétricas entre si, configuram oposições dissonantes. Num confronto “*Tête-à-tête*”, as imagens finais do poema obscuramente se espelham, contraditoriamente se refletem, destacam superficialmente o encontro entre extremos. O mergulho poético às

voltas com as figuras nas quais se metamorfoseia, assaltado pelos influxos do mal, desdobra-se num horizonte invertido, irremediável, regredindo ao impenetrável. A potência paradoxalmente impotente de Baudelaire, ao consumir-se no desejo sem consumi-lo, intensifica-o.

As imagens e personagens que se espelham nas reflexões do poeta não encarnam nada além de reflexos, refratárias alegorias, mas se contrapõem, resistindo à crueza incorpórea da ação irremediável da consciência.

Segundo o penetrante comentário de Jean Starobinski,¹¹ uma das lições do poema é reduzir todas as imagens da queda ao denominador comum final que é a auto-reflexão. Associando as alternâncias e superposições da luz e da sombra, que iluminam as figuras do poema com vários traços da experiência afetiva da melancolia, Starobinski observa a sucessão dos emblemas como manifestação do enrijecimento de suas imagens.¹² Prepara-se desse modo o encontro frontal que culmina num “Tête-à-tête” no qual se lançam as figuras das duas estrofes finais, como se fossem evidências incorpóreas de uma superfície; num lapso de imaterial reflexo, sob o desencarnado espelho, o poema atinge seu término, que talvez seja um termo em nós mesmos, sem ruídos e sem fronteiras, apenas auto-reflexivo.

Ao final de seu comentário, Starobinski lembra que na precisão contraída do último verso estão contidas todas as figuras que lhe antecedem e lhe serviram de explicação.

¹¹ STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, ed. Julliard, 1989.

¹²“L’expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de pesanteur, est inséparable de la représentation d’un espace hostile, qui bloque ou englobe toute tentative de mouvement, et qui devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne.” Id., *ibid.*, p.41.

‘La conscience dans le mal’ é a résultante de todas as imagens alegóricas que a prefiguram. Ao mesmo tempo ela remete à primeira palavra do poema: ‘Une idée’, como se um círculo recomeçasse, e como se o irremediável da melancolia fadasse a queda a se repetir indefinidamente, e a captura a se eternizar. Como se enfim, a infelicidade e a glória da consciência não pudessem ser dita mais adequadamente que se dita *de outro modo*, por vias de analogia, ou seja: poeticamente.”¹³

Nas palavras de Walter Benjamin, um dos traços do Baudelaire “real”, ou seja “(...) daquele que se entrega à sua obra”, é a distração. E a essa distração, que caracteriza o olhar moderno de Baudelaire, Walter Benjamin aproxima a imagem “estranha esgrima”¹⁴. E, através dessa imagem, Benjamin sublinha que o estilo da distração do olhar de Baudelaire é tudo menos o olhar de um observador, mas um olhar que se exerce no limiar do que o atravessa.

“ O Baudelaire-poeta reproduz, nos artificios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhecer sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações.”¹⁵

Nas escarpadas e laminadas superfícies da modernidade, talvez o poema de Baudelaire se disponha melhor a uma leitura de reflexos invertidos, parafraseando uma

¹³ “ ‘La conscience dans le mal’ est la résultante de toutes les images allégoriques qui la préfiguraient. Et en même temps elle renvoie à ce qui fut le premier mot du poème: ‘Une idée’, comme si un cercle recommençait, et comme si l’irremédiable de la mélancolie vouait la chute à se répéter indéfiniment, et la capture à s’éterniser. Comme si, enfin, le malheur et la gloire de la conscience ne pouvaient se dire adéquatement qu’en disant *autrement*, par voie d’analogie, c’est-à-dire: poétiquement.” Id., *ibid.*, p.45.

Tradução livre.

¹⁴ No princípio do ensaio sobre Paris do segundo império, Walter Benjamin se detém sobre a metáfora do esgrimista, para mostrar como Beaudelaire gostava de à aproximar ao seu trabalho poético. “Envolvido nessa “estranha esgrima” Beaudelaire se retratou na estrofe inicial de O Sol, talvez única passagem de As flores do mal que o mostra em seu trabalho poético.” A referência vem do verso “Exercerei a sós a minha estranha esgrima.” BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1989. p. 68.

¹⁵ BENJAMIN, Op.cit. p.71.

de suas figuras do lugar extremo “Comme en un piège de cristal”, confirmando “L’irrémediable” em sua figura terminal – “la conscience dans le mal”. No poema, um jogo dialético entre figuras e fragmentos, assim como entre visões oblíquas e ambientes em declínio, caracteriza a relação do que oscila entre imagem e incorporeidade, entre sensação e desaparecimento, entre a consciência e a experiência, entre o sensível e o inteligível. Mas ao cabo, a consciência que se autoriza enquanto existência, fenômeno entrelaçado ao “mal”, paradoxal manifestação dos emblemas de sua queda em seus limites impenetráveis – nomeados, por exemplo, nas figuras do disforme, do lugar cheio de répteis, das eternas escadas sem rampa, de uma armadilha de cristal – continua a ser uma consciência, a manifestar “Une idée, une Forme, un Être”, que produz as imagens dissonantes que traduz – “Qu’un coeur devenu son miroir!”.

Tal consciência, ao retrair no poema os desenlaces de seus momentos, ou ao figurar um embate perdido de antemão, fazendo face ao pesadelo, “Et pirouettant dans les ténèbres”, é uma consciência na qual permanecem em tensão as sensações que se nomeiam. As sucessivas imagens emblemáticas do poema não descrevem presença maior do que a da transitoriedade de seus estados, figuras sem duração, cristalinas como um reflexo, não ultrapassam o percurso de seu contrário, ou a descrição de seu declínio.

Paradoxal consciência, cuja observação “Dans ses tâtonnements futiles,” se vale de um contato que pouco pode informar. As figuras não se sucedem no tempo; sem se distanciar da intimidade do instante, sem fixar um momento passado, a cada instante circular absorvem o reflexo de momentos anteriores e posteriores, que no poema refluem, como reflexos invertidos, como uma “piège de cristal”. À diferença de um talismã ou de um emblema, absorvente, condensado de subjetividade, a trama espectral desfiada em

transparência, das imagens que se insurgem no poema, declarando “ – La consience dans le Mal!” – como uma chama a reluzir o reflexivo consumir do suor frio no sabor do instante; como uma presença dupla que se deixa apenas sugerir – não guardam calor mas desferem golpes sob cristalinas temperaturas.

O jogo de reflexos e espelhos, o desfile de imagens que se abismam, traindo a finitude em seu tocar transfigurar, o amargo sabor que tingem as alegorias que descrevem o lugar de um sujeito como lugar onde nenhum olhar celeste penetra, cuja extensão se restringe ao mergulho abissal, veloz, sem atrito, e inversamente proporcional a sua origem absoluta, incorpórea, “Une Idée...” “Parti de l’azur et tombé”. Tudo que o poema parece reter é como um fragmento do que não pode omitir-se em ceder.

Roland Barthes comenta que, na poesia moderna, aquela que parte de Baudelaire e Rimbaud, os poetas instituem sua palavra como natureza fechada, contrariando a natureza da poesia clássica que não designa nenhuma “espessura”.

“A poesia moderna de fato, já que se deve opô-la a toda poesia clássica e a toda prosa, destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem e dela só deixa subsistir as bases lexicais. Das relações ela só conserva a música e não a verdade. Abolidas as relações fixas a palavra tem mais do que um projeto vertical, é como um bloco ...é um signo em pé.”¹⁶

“...Esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, coloca o homem não em ligação com outros homens, mas com as imagens mais desumanas da natureza, o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura...”¹⁷

Medusada linha

*Tecido finito tecido, nu finito tecendo o infinito, infinito tecido finito tecendo o infinito, a linha nua do inacabado tecido...*¹⁸

¹⁶ BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, São Paulo, ed. Martins fontes, 2004. p.43.

¹⁷ Id., *ibid.*, p.45.

Assim como outros de seus primeiros trabalhos, a **Caixa com o som de sua própria fabricação, il.2**, 1961, de Robert Morris, chama atenção por nele se tecer relações entre a leitura de uma trama de projeções subjetivas que informa os objetos de pensamentos e sentimentos e os dota de interioridade, e seu contrário – também é possível reduzir os objetos a trama de sentidos que lhes acrescenta exterioridade. Tais paradoxais laços entre os limites de sentido e de arbitrariedade dos objetos não deixa de remeter para a questão da dicotomia entre corpo e espírito, sujeito e objeto.

Atravessando os meandros das discussões de uma filosofia analítica continental, as proposições de Morris adicionam trechos de exterioridade aos objetos, convertendo-os a formas de descrição, “objetificando-os”, conduzindo-os a uma forma de invisibilidade. Ao descrever aspectos da exterioridade das coisas, ao traduzi-las como sendo apenas seu envelope, a proposição de Morris multiplica um objeto em seu duplo, fornecendo várias versões de um racionalizado objeto diferido, o qual nunca se pode alcançar. Uma vez que todos os sistemas interpretativos perdem autoridade, implodem, pois nada garante a prevalência do sentido que veiculam, suas articulações de sentido são desierarquizadas, podem ser lidas como progressões seriais; nas formas de interpretação que se produzem como discurso, as formas podem tanto se acrescentar quanto se subtrair às evidências que manifestam.

Ainda que não o deixem de sublinhar as proposições de Morris são privadas de lugar para o sentido subjetivo atribuído ao mundo; por se reduzirem ao que se possa objetivar ao ser descrito, articular segundo relações lógicas, se submeter à nexos de

¹⁸ Sonho.

linguagem, a qualidade das tais descrições dos objetos também revela somatórios e subtrações, progressões seriais de formas de regressão infinita.

Essa caixa de memória sem memória apresenta como se representa a memória. O seu peso de palavra, ironicamente só pode conter tudo que não lhe pode preencher, mas que ao lhe esvaziar subjetivamente, interiormente, singularmente, sensivelmente, mundanamente, ao configurar variadas descrições de suas formas auto-referenciais, provoca a regressão sem fim dos seus vestígios.

Ainda que muitas das proposições de Morris indiquem que o espaço público onde sua reflexão e memória se inscrevem seja aquele “do evento linguístico”,¹⁹ contrariando a virada conceitual e minimalista dos trabalhos de grande parte dos seus contemporâneos, os trabalhos de Morris dos anos 60, projetando trajetória menos ortodoxa, distanciaram-se do minimalismo e da arte conceitual. Para Rosalind Krauss, Morris resolve a questão “corpo/espírito” sem reduzi-la ao puro conceito. Aproximando a operação conceitual de Morris dos escritos de Beckett a teórica e crítica americana comenta como Beckett lida com o mesmo paradoxo: “com ironia, sem deixar ouvir que a linguagem apagou a diferença, mas ao contrário ele simplesmente acrescenta um terceiro termo irracional, que é ele mesmo sem fim porque serial.”²⁰ No universo de Beckett é essa mesma persistência independente da linguagem, que, como uma espécie de entidade mal-assombrada, se

¹⁹ Descrevendo o trabalho *Card File*, Rosalind Krauss observa, “Composée d’un banal fichier plat renfermant des fiches qui répertorient dans l’ordre alphabétique le compte-rendu des étapes de sa propre conception (avec par exemple “Prix” et “Achats”), cette pièce propose une critique similaire à celle de *Box with the Sound of its Own Making*. Mais cette fois, Morris indique espécifiquement que l’espace public au sein duquel prend désormais place l’acte de “penser” et de se “souvenir” caractérisant l’oeuvre est celui de l’événement linguistique – le *que p* – proprement dactylographié sur l’ensemble des fiches formant dix centimètres par quinze. KRAUSS, Rosalind, “la problématique corps/esprit: Robert Morris en séries [1994]” in *Contemporains Monographies, Robert Morris*, coord. Catherine Grenier, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995, p.52

²⁰ “...avec ironie, sans laisser entendre que le langage a effacé la différence, mais au contraire il a simplement ajouté un troisième terme irrationnel, qui est lui-même sans fin parce que sériel.” Id., *ibid.* Tradução livre.

prolonga indefinidamente numa duração sem fim, gerando os personagens marginais e vagabundos, os que ainda dizem “eu”, e também seu desdizer; desordenando como um rasgo as céleres frases residuais de seu texto provam o fim. “Ela não é a minha, eu não a tenho, eu não tenho voz e eu preciso falar, é tudo o que eu sei...”²¹

No incisivo intervalo dos lapsos que cria a linguagem, essa palavra a contrapelo do peso terrível de todas as coisas como “um signo em pé”, fracionada, pulverizada, repetidas vezes em seu rasto, atua no limiar de um sentido comum de resto, áspera apenas; reabsorvendo no trânsito de seus limites esboços do seu infinito espirro, expira. Compondo por mais uma última vez discretamente anulado grito, confluem mil fios retirados de uma dobra. Nem imagens ou palavras de simples testemunhas apenas sempre a tudo silenciam. Sonham.

No horizonte de um intervalo

No ensaio “Essa ciência ainda sem nome”, o filósofo Giorgio Agamben sublinha que o método de abordagem do fenômeno artístico, que caracteriza o projeto do historiador Aby Warburg, deve ser compreendido segundo um ponto de vista “para além da história da arte, em direção a uma ciência mais ampla”.²² Compreendendo a imagem como uma necessidade biológica, Warburg analisa os documentos históricos tanto dentro dos limites da história da arte quanto para além das fronteiras de uma disciplina.²³ No comentário sintético de Agamben, a interpretação do problema histórico, tal como é formulada por Warburg, assume o valor de um “diagnóstico do homem ocidental lutando

²¹ “Elle n’est pas la mienne, je n’ai pas de voix et je dois parler, c’est tout ce que je sais...” BECKETT, Samuel, *L’Innommable*, Paris, ed. Minuit, 1998. Tradução livre.

²² AGAMBEN, Giorgio, “Aby Warburg et la science sans nom” in *Image et Mémoire*, coord. Gilles A. Tiberghien, Paris, ed. Hoëbeke, 1998.

²³ Aprofundando a análise do método de Warburg, Agamben compara a função das noções de símbolo e imagem concebidas por Warburg com as teses de Richard Semon sobre a memória, através das quais ele considera a memória como uma forma de conservar e transmitir energia recebida da ação dos eventos sobre o vivo, esse vestígio energético é chamado por Semon de *engramme*. Id., *ibid.*

para curar-se de suas contradições e encontrar entre o antigo e o novo sua própria morada vital.”

Operando através de um conceito como “*pathos formal*”, Warburg considera que não se pode separar dos objetos culturais a carga emotiva de sua fórmula iconológica. Segundo suas teses, os objetos do passado conservam “*terríveis energias*” que, conforme a necessidade seletiva de uma época, podem ser polarizadas seguindo direções imprevisíveis. Fornecendo, como condição de visibilidade, o desequilíbrio próprio de suas tensões, ou um sintoma de transbordamento, as imagens e símbolos, como cargas energéticas, são polarizadas e reversíveis, podem mudar inteiramente de significação, dependendo da dinâmica de uma nova época e de suas necessidades vitais. E, nesse sentido, todas obras de Warburg, até sua célebre biblioteca e seu atlas da memória, transcendem um ponto de vista estético.

Ao ocupar-se dos traços que determinam os aspectos simbólicos dos seus documentos de pesquisa, ao procurar traduzi-los, em termos da energia vital que neles se condensa, ao tentar compreender a extensão do intervalo energético, contido em seus vestígios, ou nos “*engrammes*” que esses “*testemunhos*” transmitem, as análises de Warburg colocam uma questão sobre a continuidade da cultura. Para o historiador, a atitude dos artistas – assim como a dos filósofos, historiadores e pesquisadores – em relação a imagens e símbolos do passado não poderia de modo algum ser pensada em termos de opção estética nem de recepção neutra, mas em termos de confrontação vital ou mortal.

Ao empreender uma “*iconologia do intervalo*”, o projeto de Warburg seria o de investigar nas correntes energéticas condensadas nas imagens e nos símbolos o modo de

sobrevivência da cultura. E é essa formulação de uma “iconologia do intervalo”²⁴ que marca a especificidade da reflexão de Warburg. Ao privilegiar, em sua análise das imagens e símbolos da arte e da cultura, a leitura do movimento de uma imagem dialética, ao interpretá-las como uma esfera intermediária, onde oscilam terríveis energias, regressivas ou elevadas, a reflexão de Warburg tensiona as categorias de estilo e distende as fronteiras do campo da história da arte. Uma vez que o centro de interesse de suas pesquisas diz respeito à relação vital do indivíduo com sua época e com a herança do passado, os aspectos formais e estilísticos dos objetos artísticos não são os únicos aspectos que contribuem para a configuração de um problema histórico e ético. Warburg descobre, no interior de uma disciplina, um campo mais abrangente, preocupando-se em detectar, na extensão imprevisível do campo de pesquisa que se abre através dessa iconologia do intervalo, o modo de sobrevivência e continuidade da cultura.²⁵

Curiosa semelhança e aproximação se pode estabelecer entre o destino sem nome do fenômeno artístico na contemporaneidade e uma ciência “do intervalo”, que no projeto de Warburg, através de um “diagnóstico do humano”,²⁶ procura abordar globalmente os fatos culturais, para compreender a sua continuidade.

Quando o intervalo da contemporaneidade, habitado por múltiplas temporalidades e sobrevivências, projetadas pela diversidade do raio de démarches artísticas, sublinha a

²⁴ De acordo com o estudo de Agamben a expressão designa o próprio objeto de investigação do historiador Aby Warburg: “‘la science sans nom’ recherchée par Warburg est, comme le dit une note de 1929, ‘une iconologie de l’intervallo’.” Id., *ibid.*, p. 24.

²⁵ Segundo Agamben, a extraordinária intuição antropológica de Warburg foi ter compreendido a cultura como um processo de transmissão, recepção e polarização. Id., *ibid.*

²⁶ No final de seu ensaio, Agamben sublinha que ser fiel aos ensinamentos de Warburg significa superar essa fratura que caracteriza a esquizofrenia da nossa cultura, que separa poesia e filosofia, arte e ciência, uma palavra que canta de uma palavra que recita. “On sera vraiment fidèle aux enseignements de Warburg en sachant voir dans le geste dansant de la nymphe le regard contemplatif du dieu, et en comprenant enfin que la parole qui chante, récite, de même que chante celle qui récite. La science qui aura recueilli alors dans son geste la connaissance libératrice de l’humain méritera vraiment d’être appelée de son nom grec *Mnemosyne*.” Id., *ibid.*, p. 38.

erosão do sentido tradicional do nome da arte, insinua-se no perfil da atualidade uma destinação da arte ainda sem nome.

Comentando sobre o que está em jogo na literatura, Roland Barthes lança a seguinte pergunta :

“De um lado há aquilo que é possível escrever e de outro o que não é mais possível escrever: aquilo que é da prática de um autor e aquilo que dela saiu: quais textos aceitaria eu escrever (re-escrever), desejar, lançar como uma força neste mundo que é o meu?”²⁷

Vislumbrar continuidades no partido das leituras de algumas “substâncias expressivas”²⁸ e da prática do desenho, consoante a interrogação lançada pela reflexão de Barthes, esboça sugestivo e insuficiente intervalo. Praticar a sugestão duchampiana evocada por Jasper Johns, de uma impossível suficiência da memória visual se transferir numa imagem, se condensa em “insuficientes” intervalos. Gerando no lugar de uma pergunta, “como uma força nesse mundo que é o meu”, o intervalo dos desejos que não se esgotam nos seus objetos.

²⁷ “Il y a d’un côté ce qu’il est possible d’écrire e de l’autre ce qu’il n’est plus possible d’écrire: ce qui est dans la pratique de l’écrivain et ce qui en est sorti: quels textes accepterais-je d’écrire (de ré-écrire), de désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien.” Tradução livre. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, ed. Seuil, 1970. p.10.

²⁸ DAMISH, Hubert, op., cit.,

Desfazer como fazer

Ao acompanhar o movimento insinuante de algumas obras de Giuseppe Penone, levando em conta a materialidade estética assumida pelas suas intenções, minha intenção foi observar como determinações práticas estão impregnadas do sentido crítico e reflexivo próprio ao movimento poético do seu trabalho. Considerando-se que o exercício de uma prática inclinada a descartar-se de suas próprias regras e anti-regras da arte, é – sem se reduzir ao antagonismo, sendo contra um fazer produtivo, necessariamente atuante, sistematizante, que se cristaliza em verdadeiras figuras ou ainda objetos imateriais – movimento de apropriar-se de um gesto sensível, a pergunta que se segue é sobre esse gesto.

Árvore de 11 metros, il.3, 1975, uma das primeiras obras do artista italiano Giuseppe Penone (1947), que constitui uma série em processo no seu trabalho, consiste em recortar o perfil de uma árvore seguindo seus meandros e veios aparentes, numa peça de madeira usinada industrialmente. Através de marcas circulares inscritas na madeira, o escultor retrou um momento anterior da idade aleatória de uma árvore, perfil em potencial de um de seus estágios evolutivos passados. Ao invés de novamente transformar a matéria transformada em objeto da cultura, seu gesto esposa o que precede a intervenção industrial na peça de madeira, o movimento de sua forma. A ação do artista declina a forma como processo de formação, seguindo direção contrária ao percurso da cultura. O intuito, do escultor fica claro nestas palavras: “Temos a tendência de separar a ação do homem da natureza, como se o homem não fizesse parte dela. Eu quis fossilizar um dos gestos que produziu a cultura.”²⁹

²⁹ PENONE, Giuseppe, *Respirer L'ombre*, ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2000. Tradução livre do trecho extraído da anotação que se segue: “La nature, le paysage européen qui nous

O gesto reflexivo do trabalho do artista repõe o contato. Tenta compreender como formação a forma. Os perfis condensados, nos momentos anteriores da vida de uma árvore, subtraídos da peça usinada de madeira, fazem aparecer, em lugar de um objeto da cultura, apenas uma das formas de seus estratos, um indício temporal de qualidade sensível.

A diferença da intervenção do homem, do gesto da cultura que embrutece a matéria, a indagação em ato do escultor, revela uma formação invisível da vida da forma. Convertendo a matéria em contato, dotando a forma do espectro de sua temporalidade. Gesto evocador do espectro cifrado das ramificações etéreas e determinantes dos nossos momentos superados que permanecem antagonicamente sugeridos em nossos estados presentes. Ao nos moldarmos a cada momento, retemos potencialmente uma forma reversível de contato, contrária ao curso aparente, inversamente natural e progressivo da cultura.

Mas o tempo, certamente, é a matéria da cultura, no sentido contrário de um rio, rio acima, vestígio e inscrição de imprevisível liberdade de um sujeito que se desenvolve no curso da vida no sentido contrário de um rio, rio acima, porque só pode nada reter. Assim, tudo que participa do fluxo do nosso tempo individual e prossegue indivisível, perdendo visibilidade, se transforma em forma de contato, ganha de novo densidade de matéria imaterial do curso da vida, indissociada forma do tempo, do tempo individual dentro do tempo da cultura.

entoure est artifice, il est fait par l'homme, c'est un paysage culturel. L'action de l'homme a modifié la nature préexistante, en en créant une nouvelle, produit de son action, de son art. La valeur culturelle la plus immédiate d'une oeuvre humaine tient souvent à ce qu'on la reconnaît. On a tendance à séparer l'action de l'homme de la nature comme si l'homme n'en faisait pas partie. J'ai voulu fossiliser l'un des gestes qui a produit la culture."p.91.

A matéria do escultor é o signo do contato, mas a dimensão desse signo indeterminado aponta simplesmente para a escala da vida com todas as suas vicissitudes, meandros, e aspectos sensíveis, que mais ou menos participam de um fundo social comum. Mas ao incorporarmos esses traços como nossos, quanto mais deles nos apropriarmos, menos a eles nos identificamos. O que nos é mais íntimo, ao converter-se em experiência de contato, mais de nós se separa, menos nos será próprio. Só o que adquire essa camada invisível, no decurso da nossa passagem – passagem no sentido do rio acima – se torna visível para nós, fora do controle. No modo próprio de indagação, que num trabalho de arte se revela no seu modo estético, essa rua ou rio tem um curso de mão dupla no sentido do movimento e do tempo, fora do controle.

O trabalho de Penone *inflexiona* latências de uma discussão, desde o início inflamadamente estética, sutil, que remonta à arte Povera. Nenhum suporte ou registro material, nenhuma forma residual que não seja revelada através de seus estratos, sustenta o imaterial traço do trabalho como forma inacabada em formação. As formas que submergem como estratos, inclinadas a se desfazer, indeterminando as figuras nas quais se solidarizam, fossilizando atos, qualificam materialmente seus objetos sensíveis. Uma interrogação sobre o contato circula através das várias instâncias do trabalho, marcando sua natureza, suas práticas, suas formas, e o ambiente das palavras que as instituem.³⁰ Interrogação que, subscrevendo-nos aos limites insensíveis de nós mesmos, ou do contato, garante o raio e a textura do que nos retorna como sentido através desse trabalho.

³⁰ “*Rovesciari i propri occhi, 1970, Svolgere la propria pelle-pietra, 1971, Guanto, 1972, Palpebre, 1978, Soffio, 1978, Essere fiume 1, 1981, Pages de terre, 1987, Foglia del cervello, 1990, sulla punta delle dita, 1993, Respirare l’ombra, 1998, Pelle de marmo et épine d’acaia, 2001*”, alguns dos nomes dos trabalhos de Penone, na maior parte das vezes ainda em processo, que por si sós, já restituem bastante do ambiente das questões exploradas em sua obra.

Derivado ao avesso da plenitude de sentido que há nas formas aparentes, o contato funda nossas abreviadas naturezas.

Várias e arbitrárias são as modalidades do contato, sombrias, rasas, rudes, metafóricas, difusas; impermanentes enquanto ritmos, temporalidades ou sensações. Amalgamados, seus efeitos no máximo reproduzem suas falhas. Sem a grandeza que respira em toda superfície espiritual de uma arte inspirada como a de Matisse, a precária superfície da arte delineada por contato no trabalho de Penone, secreta, lacunar, escuta, trama, suas modificações, ressonâncias e ramificações possíveis. Próximo demais, breve enquanto dura, hóspede permanente da distância que inaugura, é o contato, tonalidade afirmativa de uma voz em silêncio, pouco hábil em sua tarefa de integrar-se ao que se evapora.

Em **Palpebre, il.4**, 1989-1991, carvão sobre fibra não tramada e gesso, 350 x 1500 cm, aproximadamente, uma entre as versões de um trabalho em progresso, Penone reproduz repetidas vezes, sobre uma tela de grande extensão, o desenho das sombras de um molde de sua pálpebra. No entanto, a escala ampliada que resulta é estranha, as pálpebras se locomovem sem fazer ruídos, silenciosas como girafas. Mas se a mesma falta de ruídos tanto contribui, inferindo um perfil etéreo à realidade das girafas, quanto dota de leveza e movimento a constância em vacilar, o caráter flutuante das pálpebras se privilegia ainda da não menos silenciosa e febril atividade lubrificadora das lágrimas, que, propiciando elasticidade máxima com tensão mínima, libera a cada instante um novo olhar. Ganha assim nova escala informe a monumentalidade. Desinvestido, o gesto é copiar. A escala, não mais do que uma modificação, se estende, liberando-se e lubrificando-se em repetidas e refratárias formações, outorgando-se prosseguir por

camadas do seu próprio desfazer. Para sempre, sem intenção, e sempre exercitando desfazer-se de seus limites. O olhar se libera, camada por camada, ou melhor, transferindo-se pálpebra a pálpebra, desfazendo formas e assim por diante. Dispositivo trivial da ínfima força e glória dos infinitos gestos desta reprodução concreta. Fazendo emergir novo estrato daquilo que escapa, e foge ao controle, sem nenhuma eloquência.

A forma decepciona, não diz o contato, nem de longe nem de perto se pode ver, aquilo que, por sensação, comparece de imediato. A escala do monumento não se delinea em nenhum objeto, mas persiste em retrair o percurso de sua própria experiência; estranho desvio da representação é a linguagem. Como no famoso e anódino advérbio duchampiano, *même*, há, entre a mesma coisa e a coisa mesma, um intervalo que não se deixa dimensionar.³¹

No entanto, *Palpebre* passa uma impressão extremamente física de seu fazer desencarnado. O movimento continuado das linhas tramadas pelas pálpebras, desempenha silenciosa sinfonia em tom verdadeiramente baixo. É de se perguntar quanto trabalho não deve ter dado copiar uma por uma a sombra de sua própria pálpebra, ainda que essa presença física no trabalho nada tenha a ver com o tempo gasto na execução da tarefa manual. A única medida que justifica o movimento gratuito, aleatório, nas linhas do tempo, dos seus estratos materiais, parece ser, no caso, uma medida do informe. Ou seja, uma medida que transforma em pergunta o que confere ao trabalho qualidade e peso como prática. O “como” manifesto que interroga as resistências que se colocam à força

³¹ No ensaio que acompanha o catálogo da exposição “L’Impreinte”, Georges Didi Huberman, por contraste às interpretações correntes sobre a obra de Duchamp, observa: “A impressão entre as mãos de Duchamp, é o que realiza o *coup de force* dialético de romper com a imitação clássica sem no entanto negar absolutamente a semelhança. Como chega a isso? Produzindo semelhanças negativas: convertidas, reversíveis, irreconhecíveis. Produzindo o mesmo como negatividade. Operação à qual Duchamp nomeia intervalo.” Tradução livre. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L’empreinte*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

do hábito, contra se desfazer da forma do tempo, da sua forma de divisão implícita, regular, dos intervalos da sua sucessão, para, refazendo-se, imergir no tempo enquanto forma por contato, intransferível. Se não fosse por deliberado movimento de desinvestir o fazer de suas marcas pessoais, ou quase, o “como” no trabalho do artista, copiar, seria meramente artesanal. Mas o que é próximo e se desfaz, como *Palpebre*, por um instante, por um segundo, ou praticamente por toda uma vida, é justo perceber, por lapsos, vestígio imediatamente indeterminado. Um pouco menos do tanto quanto se firmar sem duração por eclipse alerta. Num piscar.

O trabalho, no mínimo discreto, ou indiscreto, próximo demais à escala das finas linhas; escapa por toda a extensão de sua forma exploratória. Não se trata de um desenho puramente conceitual, apenas manualmente executado, apresentando a idéia. A crer que a justeza das palavras de Valéry perdura para a atualidade, pode-se aproximar *Palpebre* das considerações desenvolvidas por Valéry sobre as formas informes. Do que o exercício do informe ajuda a enxergar por dessemelhança, a não confundir o que pensamos ver naturalmente com o olhar do traçar no desenho, que engaja todo o corpo como acessório, e rompe assim com o olhar “natural”, que resulta das construções do hábito.³² Seríamos então atingidos pelo rebatimento das pálpebras com sua insondável energia de uma pergunta sobre o corpo? O trabalho das pálpebras em contato com o ar, eclipsando secreta textura do tempo, fulgor cristalino como uma seda. A qualidade de suas modificações, visões do decurso de uma certa alquimia, consolidando o enigma de sua alteridade futura, lubrificadora lágrima bem como secreção de um fundo, sua densidade fósil, material e contato prolongado sem interioridade. Nessa escala orgânica do tempo

³² VALÉRY, Paul, *Degas Danse Desin*, ed. Gallimard, Paris, 1983.

no trabalho, o sujeito é metamorfose, relativo a marcas; há mais força em nada exercer, mais sentido em ser tocado, num piscar, num instante cheio de dúvidas. Como não reconhecer nesse gesto sem ato, algo do tecido sem temperatura, da Forma como corpo, a *stimmung* como seda.

Um tronco imenso desenraizado salta aos olhos comovendo-nos como todo desastre natural. Mas **Albero delle vocali, il.5**, 1999-2000, bronze e vegetação, 450 x 3000 x 1200 cm, instalação permanente nos Jardins de Tuilleries em Paris, o trabalho em questão, oferece vários níveis de realismo. Curiosamente, tendo sido realizado em 99, o trabalho antecede uma grande tempestade que, no fim do ano 2000, destruiu na França florestas de árvores gigantescas e ancestrais. Durante alguns meses, após a devastadora tempestade, na virada do século, deparar-se com árvores caídas na escala de verdadeiros monumentos do tempo, nos jardins, parques e florestas das regiões metropolitanas e dos campos franceses, tornou-se quase trivial.

Coincidências temporais confundidas à parte, talvez o que mais impressione em *Albero delle Vocali* seja o fato de seu tronco ser de bronze, o que lhe fornece uma naturalidade ainda mais pronunciada e sutil do que um revestimento vegetal. Pressentimos que algo está errado, não se trata de uma cópia, o que se dissimularia facilmente alinhando-se ao conjunto de objetos não incluídos no nosso sentimento da natureza ser um fundo natural. Uma estranha sensação surge da soma da réplica de uma árvore à noção de um fundo natural. Ainda que o trabalho muito nos impressione, não sem razão, pela escala que ultrapassa nosso campo visual sugerindo a violência natural, como não esquecer a sensação de desenraizamento que produz o discreto artifício da semelhança do bronze ao vegetal?

O tronco em bronze, colocado sobre a natureza que duplica, é seu próprio timbre, retira do real algo de sua naturalidade, desacredita a crença do nosso enraizamento. Pouco nos vale acreditar na fidelidade dos nossos olhos, já que não é pela evidência das nossas impressões que reconhecemos a verdade ou a identidade das coisas. O que mais nos interroga a natureza do simulacro ou o espanto diante do desastre natural? Será que a arte lança ainda uma pergunta por contraste a esse excesso exterior das aparências? Será ainda que a natureza sensível dos homens devolve liberadora marca à cultura? Em outras palavras, será a nossa situação desnaturalizada, no sentido da cultura, ou um desastre natural?

Mas poderíamos estender a uma série as perguntas colocadas pelo trabalho. *Albero delle vocali* se torna visível para além da fidelidade dos nossos olhos, prolongando a escala da superfície exterior em que tange olhar sem reconhecer. A mimese própria à arte, constituindo a forma na própria forma da sua estranheza, se deixa apenas entrever, pressentir e trair, em seu processo de transformação. A fidelidade mimética que o bronze oferece, rebate sensação contra sensação, despertamos à nossa situação ímpar, a natureza a qual pertencemos é desenraizamento cultural.

Em *Albero delle vocali*, a imagem é objeto duplicado, confirmando que a tudo enxergamos como idêntico a si mesmo; de um lado, reconhecer é garantia de identidade, de outro, denúncia da relação cindida entre a verdadeira natureza apenas infiltrada em nós, e a imagem que dela imediatamente projetamos. Reconhecer imediatamente o tronco de bronze e, imediatamente nele, o desastre natural, espelha com dupla face, atribuindo naturalmente significação às coisas, colaborando para o aprofundamento de uma fratura; tão mais claramente se consolida nas imagens o enigma da nossa alteridade. No momento

cardinal, o nosso duplo cristalino começa a se dessubstanciar e a se obscurecer na plena e vital alteridade de converter todo e qualquer processo natural em forma de descrever. O que se inscreve sem deixar rastro, como alteridade de fundo, se auto-incompleta daquilo que se separa, no limite de identidade do nosso modo de viver – a força do hábito.

No texto que acompanha o catálogo da exposição retrospectiva da obra de Penone em 2004 no Centro Pompidou, Catherine Grenier lembra que *Albero delle Vocali* joga com uma sensação de vertigem.³³ O trabalho começa para além da fidelidade dos nossos olhos. O que a imagem reflete ultrapassa os limites dos sentidos. A imagem reflete o lugar onde o sujeito não pode confiar em suas imagens. Faz emergir assim um duplo desenraizamento da árvore ancestral. Ultrapassando os limites naturais dos sentidos, mas também incidindo sobre a natureza da relação temporal entre o sujeito com a sua origem. No atestado de não-garantia, que uma imagem oferece sobre a noção de um enraizamento natural, permanece fraturado o ponto de contato entre natureza e cultura. A imagem lembra ao sujeito da cultura, ser ela apenas seu campo exploratório, estado da sua consciência, lugar de incessante aprofundamento de uma fratura histórica, onde ele se encontra imerso.

Numa outra perspectiva, não menos refratária, assimétrica e crítica, os trabalhos do artista Gerhard Richter, originário da antiga Europa oriental, repõem a questão estética em termos de perda de contato. As imagens nos trabalhos de Richter remetem à sensibilidade inventada pelo aparelho fotográfico, como por exemplo em **Schädel, il.6**, óleo sobre tela, 95 x 90,5 cm, 1983. Vedar pequenos focos de luz da câmera escura é o

³³ “Ocorre então uma vertigem ao considerar-se a que ponto o olho pode ser enganado, sobre aquilo que são os limites dos nossos sentidos, incapazes de reconhecer uma imagem. A sensação de vertigem sobre a qual também joga o artista é aquela da temporalidade.” Tradução livre. GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, ed. Centre Pompidou, Paris, 2004.

limite máximo ao qual nas obras se permite chegar a analogia com a técnica fotográfica. Todas as suas imagens, simulacros de idéias sensíveis, se encaixam, como uma luva, em qualquer classificação que possam receber, são propriamente referências históricas da arte. O minucioso cálculo do gosto ou pronunciado gesto da indiferença, indiferenciado perfume e matéria do desinteresse, artificial, retarda e desfecha evanescente uma rajada de tiros anônimos, apenas mortais; que seja indiscriminadamente reificada, consistente é o disparo de sua sensibilidade pública à morte.

Essa exploração de campo, numa profundidade moderna e pop, utiliza como negativo ou filme o instituir em ato da cultura contemporânea. Suas imagens das imagens sensíveis, tecnicamente impecáveis, figura no singular, impessoal, generalizam. Restituindo assim, no nível da sensação imediata, apenas imagens de seus efeitos, passam a imagem das aparências, a textura do simulacro, a forma técnica do gesto. Seus clichês enquadram uma forma imediata de repulsa, reciclando todos os seus efeitos em termos de fabricação.

Fazer como desfazer

Num ensaio em que analisa o processo de criação de signos em seu trabalho, Matisse observa que “a exatidão não é verdade.”³⁴ Para os dias que correm – diante da impossibilidade eletiva de tradição ou modelo artístico específico, quando necessariamente contrapor-se e afirmar-se, desautorizando regras e convencões em geral, cumpre, apenas burocraticamente, um gesto carimbado de vanguarda – a declaração de Matisse pode parecer no mínimo singela, óbvia mesmo, para não dizer completamente anacrônica e obsoleta. Insistir sobre seu sentido, de que o que está em jogo e sendo defendido como valor não é representação fiel dos traços aparentes dos objetos visíveis, mas representação, segundo olhar próprio, reveladora do sentimento ou expressão de um sujeito, é chover mais ainda no molhado. No entanto, o intuito de compreender certos traços das interrogações poéticas suscitados em alguns trabalhos de Matisse, examinando como o orientar-se pelo risco implícito da fluidez dos próprios limites, toca um limiar paradigmático de autonomia.

Sem fazer a economia das paixões, o pintor, no mesmo ensaio, acrescenta à descrição dos aspectos formais, que compõe uma série de variações do tema do autorretrato, a interpretação seguinte: “É certamente o mesmo homem alguém que permanece espectador atento da vida e de si mesmo.”³⁵ O conteúdo da sensação formalizado plasticamente não representa exatidão, mas uma relação precisa, que permeia todo o desenvolvimento dessa obra, na qual se deseja apreender, tal qual uma abertura ao outro, o mesmo em suas variações. Ao método de interrogação que desenvolve, ao tipo de meditação formal que esse trabalho inaugura, corresponde um olhar atento a todas as suas

³⁴D.FLAM, Jack, *Matisse on Art*, ed. E.P.Dutton, N.Y., 1978.

³⁵ Tradução livre. Id., *ibid.*

variações. O princípio do tema e da variação parece absorver todas as questões às quais a pintura de Matisse se torna receptiva.

Num quadro de 1916/17, **Le peintre et son modèle, il.7**, óleo sobre tela 146,5cm X 97 cm, um pintor se encontra no atelier diante de um modelo, pintando o quadro de um modelo, que se encontra também no quadro. Fora isso, a descrição não poderia prosseguir senão pela evidência dos desencontros que constituem o verdadeiro movimento do quadro. E mesmo observando como o pintor está sentado frente a vários ângulos infinitos ou cercado pelo prolongamento e interseção de planos parciais, que atuam alternadamente, como aspectos do espaço interior e exterior, incessantemente desnaturalizando-se, incluindo também o espectador, não se poderia dar conta, pela descrição, daquilo que constitui o quadro ao se desmontar em todos os sentidos. Experiência dos sentidos ou especulação sobre os sentidos, em todo caso, o espectro de variações da reflexão não se esgota. Mas retorna continuamente e de maneira sempre modificada. Subtrair talvez seja o primeiro verbo que melhor convenha para designar o estilo de ação promovido pelo tipo de presença ou relação que se engaja através da medida de “inexatidão” nesse trabalho, fosse o verbo subtrair. Declinar-se – ao produzir – enquanto perda, é o que se abre no espaço dessa brecha. A rigor, nada precisa ser dito, o quadro surpreende. E essa é a única razão que interessa, a surpresa, o que se entrega ao mesmo tempo que escapa. Uma vez escutei o seguinte comentário de um desconhecido, frente a este quadro: “Que engraçado, é um quadro sobre o pintor e o seu modelo, mas é o pintor que está nu.” Já eu só via o invisível.

Prática da criação de signos, do movimento de inscrição de um rastro. Individualidade que se forja, à força de invisibilidade, deslocando-se no âmbito de um

olhar que, de si, separa-se e subtrai-se ao terreno da pura projeção. Obra que, ao não delimitar o registro visual às suas contingências nem modular como falta o olhar à sua diferença, é produtora de perda ou nudez?

Mas seguindo as palavras do pintor, mais as das suas formas de expressão, em que se traduz uma sensação, a atenção do pintor a todas as suas variações é o que acompanha o momento de auto-observação que coincide com a observação da vida. Esta atenção revela um modo de distância, um modo de distância que não poderia ser presumido como consequência das próprias contingências, como resposta à sua dimensão corpórea, física, mental, ao seu vazio, à sua psicologia, à sua posição social, à sua sensação vital, à sua vida pessoal e à sua objetividade, sobre todas as suas dimensões, separadamente, pois a distância que toma corpo é uma distância criada, juntamente com todas as dimensões da contingência. O pintor não se espelha nas formas, mas as transforma sob forma de signo, invenção que não pode ser usada mais de uma vez, ou seja, cada signo só é signo daquilo do que se despe, expressão do sujeito, face da sua própria nudez. Face a face com seu próprio estranhamento.

Os signos estéticos de Matisse, a diferença dos signos impessoais da linguagem comum, são signos que, mesmo não se esgotando no uso, são forjados a cada vez uma só vez. No trabalho **La Danse, il.8**, 1931/32/33, óleo sobre tela, a) 340 x 387 cm; b) 355 x 498 cm; c) 333 x 391 cm, primeira versão, Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, o eixo das figuras não corresponde ao eixo vertical que assegura objetividade à visão natural, o que denota unidade expressiva e singularidade às figuras é o fato de elas serem idéias formais, síntese do movimento, formas intuídas das suas possíveis declinações.

Com contornos e corpos pouco definidos,³⁶ as figuras mais se fazem valer pela dinâmica de uma possível trajetória, do que se prestam a figuras objetivas; são personagens de seu próprio movimento. Se é possível falar de uma escala que ultrapassa os limites da arquitetura, não se pode dizer que nela haja medida objetiva; certamente as figuras não se contraem aos limites das intenções subjetivas, inclusive, graças à dança, a idéia da quantidade reformula o critério de objetividade, na estética do trabalho de Matisse, elevando-se ao valor de qualidade. Mas a objetividade da escala novamente aponta para o movimento sugestivo dos signos formais: o único personagem que há é a própria dança.

O que aparece como uma escala monumental tem a ver com a especificidade de uma relação de escala, que, no trabalho de Matisse, remete às questões propriamente poéticas da sua pintura. A despeito dos procedimentos técnicos, dos efeitos dinâmicos e das invenções formais – estratégias objetivas que não deixam de consolidar a determinação da escala, manifestando as soluções objetivas de integração arquitetônica – a especificidade que pode haver, em relação à escala, indica questões de linguagem próprias ao trabalho de Matisse. Na *Dança*, cada personagem condensa virtualmente a trajetória de seu movimento. No entanto, ao invés de se petrificar em caráter fixo, como tantos monumentos públicos, essa trajetória implícita é restituída plasticamente, deixa-se entrever no movimento potencial dos personagens que, como uma fita de moebius que dança, refluem através das ambivalências de seus reveses, ou inclinações à reviravolta.

Desempenhando o papel de lacuna, cada espaço, entre as três partes fragmentadas da *Dança*, funciona como coluna arquitetônica, separa em três os momentos da pintura

³⁶ Está-se longe da imagem, por exemplo, das figuras de dançarinas clássicas, que permanecem em desequilíbrio e tensão refletindo todas as suas posições formais, mesmo no momento de repouso, como as bailarinas de Degas. No trabalho de Matisse o personagem da dança é antes o movimento na alternância qualificada de seus momentos.

mural e re-unifica três recortes descontínuos numa imagem. Através desse sistema, tais espaços são colunas e lacunas, tiram partido tanto das limitações da arquitetura, quanto do movimento do espectador diante de um campo visual que o ultrapassa. Os sugestivos fragmentos rítmicos da dança remetem a suas partes ausentes, temos a impressão de que a escala da dança é ilimitada. Além disso as figuras da dança evoluem ao longo do tempo e instantaneamente, o que, diga-se de passagem, corresponde ao mesmo princípio do processo de improvisação em seus desenhos; o movimento sob forma de feedback, produzindo reverberações, gera imagens, conduzindo-as à sua eclosão. O que se amplifica na escala do monumento comparece sob forma rítmica, é como o movimento da memória. Movimento de imagens que estão sempre circulando para fora de seu eixo. Sendo assim, somos levados a considerar, como medida ampliada de um corpo, um tecido de tensões cujo ponto culminante das retenções e distensões vai ao encontro da síntese instantânea que um signo resume de todo o percurso de sua trajetória.

A figura da dança proporciona ao elemento sensível a sugestiva escala do movimento intuitivo das indagações. O que faz, na apresentação estética, o jogo entre as formas surpreender nossas esperanças? A *Dança* de Matisse, como num pulso, se revela através de um jogo de repercussões, sucessivamente alternando entre si formas e fundos, cheios e vazios. Nos corpos, uma sensação de espaço negativa, ilimitada, toma corpo quando despojada de interioridade. Recortando o contorno do lado de fora, contornando os limites do lado de dentro, a um só tempo, uma forma limitada, adquire presença ilimitada e vazia. Dentro, estando do lado de fora, enquanto contorno de fora do lado de dentro e assim por diante. Uma forma sempre forma o que se deixa sugerir, um pouco além e um pouco aquém, não exatamente o que vem a preencher. Na *Dança*, o que se

segue em movimento exteriorizando-se não é apenas solução de um problema de espaço, mas esboça o grau de internalização das questões da cultura por um olhar, suporte do não acabamento de um sujeito.

Linha dourada

O quadro **L'Atelier de David, il.9**, 1814, 90 x 105 cm, do pintor Leon Mathieu Cochereau, que, como Ingres, foi aluno do mestre neoclássico, retrata um tema recorrente na pintura, a imagem do ateliê e da prática do pintor, o lugar de ambos, o objeto e a representação pictórica. A composição organizada numa perspectiva central posiciona no meio do quadro a imagem de uma janela que distribui simetricamente as áreas onde o perfil de uma cena se desenvolve. Na arcada superior da janela, o tecido translúcido de um lençol encobre sumariamente os vidros banhados de luz.

Atraído pelo tecido luminoso, ao se aproximar do detalhe, o olhar se depara com o próprio plano pictórico, o lado de fora do quadro. O desfraldado lençol, funcionando como filtro de luz, repete, numa escala menor, porém não menos frontal, o formato de uma tela. O relevo figura não tanto o efeito de subtilização da textura de um tecido, ou da singularização de uma qualidade visível, quanto uma qualidade sensível.

Uma coisa luminosa, sem precisão de textura ou código, é o que se apreende de relance ao dela se desviar. No lugar de um tecido, um filtro; da claridade, um dosador de luz; do ambiente representado, uma lente de obscurecimento. Diante dos olhos, sobre a ilusão de profundidade, perante a cena representando o trabalho do pintor, flutua uma imagem. Como uma bandeira de trégua, o que salta para o plano, desmanchando escalas, repete numa escala menor o formato maior do quadro na pintura, da imagem na metáfora.

O tecido sensível de qualidade luminosa, difusa, degradada, explica as rotinas de um ateliê, apresentando sucessivamente os aspectos parciais, as etapas, as técnicas e divisões de trabalho. Perfilados, à contraluz, dois grupos do lado esquerdo do quadro, desenhistas e pintores, os primeiros em pé, os segundos sentados, os primeiros eclipsados

pelos chassis das telas sobre os cavaletes, os segundos debruçados sobre a superfície de viés da folha branca, trabalham a partir de um modelo vivo masculino do outro lado da tela e da cena representada.

Subtraindo-se a cena reverberada, como um fio ornamental, um diagrama da superfície contrapõe-se à profundidade. A cena, tamisada à contraluz, é pontuada por este fio de luz, que, variando de espessura, deambulando entre os objetos e perfis, inscreve como um diagrama um ritmo sobre a superfície. Funcionando à guisa de contorno, tal linha luminosa delinea as silhuetas do trabalho e os seus emblemas, chassis, pintores, desenhistas, modelos, etc. Chapado sem profundidade, esse fio de luz, que aproxima as silhuetas da superfície às bordas da cena representada, modula outro tempo da narrativa, como uma linha melódica invisível do trabalho.

Os dois modos de funcionamento do quadro são opostos e complementares, permitindo ora uma leitura cursiva do perfil luminoso à contraluz, ora a ilusão tridimensional da perspectiva. Cunhada sem profundidade, ecoando como um instrumento a mais da pintura – como uma sinfonia silenciosa, das fases do trabalho, viradas ao avesso – a linha soma bordas douradas e aproxima ritmos. Ora costurando como um fio, sendo apenas mais um entre todos os indícios de um trabalho invisível, sugerindo no ateliê o flash de esboços que a pintura encobre, representa suas silhuetas. Seguindo o caminho da filigrana, veladamente sugestivo e invisível, declinando a silhueta de todos os aspectos do trabalho, seus bastidores, eventos à contraluz, nada do olhar do pintor é visível.

A cena do trabalho é a narrativa do trabalho; tecendo seus limites com um fio de luz, o pintor multiplica ecos, silhuetas, gestos e perfis. Sobre uma cena parcial, do

espectro do trabalho, expõe-se a visão do pintor. Rebatidos momentos de um mesmo gesto, de uma mesma imagem do trabalho, silhuetas e perfis desbravam variações. Mostram o lado encoberto do trabalho. A prática e reconstituição do que se perde, suas difusas sombras, algo que comparece a menos, cumpre a tarefa de um gesto, apenas possível e sem plenitude. Retomado o espectro, ou enigma de tudo que começa, aposta luminosamente no que transborda.

Da levitação potencial do ilusório, ora tamanho de dentro, ora tamanho de fora, irrompe o banho de pesados fios de poeira dourada, impregnando e declinando flutuações em repetidos gestos por alguns instantes. Ora sombra, ora luz, a hora translúcida, a hora transparente, ora pano, ora véu, são horas diáfanas de um factual teor do trabalho de absorção. Da luz encarnada à sua transgressão dos fatos, hora por hora, novo agora modificado, trazido à luz sem difusão. No tecido encarnado de luz, hora por hora, a visão enuncia um trabalho de “abuso da vontade”.³⁷ Recita luminosamente, reduzido tempo que se encobre, na prática de todas as sensações.

Revelando o esforço encoberto, a indiscreta e fantasmática relação com sua metáfora, na pintura não se descrevem formas, mas nomes plasticamente obscuros de coisas que escapam. O trabalho da pintura, quando improdutivo e refratário em seus modos, ainda que cristalinos e visíveis, orquestra sombras e afinações silenciosas, persevera encobrindo-se naquilo em que se exerce.

Mas não salta apenas aos olhos a imagem do que vemos segundo o dispositivo ilusionista da perspectiva. A imagem que retarda a profundidade, fazendo levar o plano, é também relato do que se exerce como um fantasma, representação do que regride a um

³⁷A expressão aparece no comentário que Beaudelaire faz definindo o perfil e a pintura de Ingres. BAUDELAIRE, Charles, *Curiosities esthétiques L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, ed. Bordas, 1990.

estágio anterior à representação. O tecido que salta aos olhos imita a pintura anterior, um momento sem rastros. Um lugar em potencial, anterior a qualquer qualificação.

À diferença do espelho, esse espaço virtual de transferência, propício ao impulso mimético, refletido no lençol contra a janela, é sem transparência. Relativo a algo inexistente, fronteira da imagem e sua pura alteridade. Na representação do tecido cru, imemorial, banhado de luz, branco, do corpo imaterial da pintura material, surge o retrato simultâneo ao fato da pintura. Depositada camada da sobra do sentido à sombra do fantasma. Desfraldada trégua do recuado lance, do bifurcado gesto da eminência de um salto, no insuspeitado instante de um desfecho final.

O emblema glauco da superfície pictórica, o pequeno detalhe do qual um olhar se aproxima, escapa para o lado de fora do quadro. Feito bumerangue, flerta e frustra o olhar na superfície do mundo sobre o plano da tela. O detalhe do pano contra a fluidez da luz, encobrindo-a parcialmente, se desenvolve em outra escala. Responsável pelo eclipse das figuras, pelo traçado dos indícios do seu declínio, pela incorporação transitória do que nelas subtrai luz, desfia involuntariamente real clímax, êxtase e frustração. As imagens não são muito mais do que o corpo de uma ausência que nelas reside de algum modo inquietante e inesgotável.

Deslizes e flutuações

“Minha mão se crispou sobre o cabo da faca de sobremesa. Eu *sinto* o cabo negro de madeira. É a minha mão que o segura. Pessoalmente, eu simplesmente deixaria em paz essa faca: de que adianta sempre tocar em alguma coisa? Os objetos não são feitos para que os toquemos. Valeria mais a pena deslizar entre eles, evitando-os o máximo possível. Às vezes se toma um nas próprias mãos e somos obrigados a largá-lo o quanto antes. A faca cai sobre o prato...”

“(…) Foi depois desse famoso dia quando eu quis ricochetejar. Eu ia lançar a pedra, eu a fitei e foi então que tudo começou, eu senti que ela existia. E depois disso houve outras náuseas, de tempos em tempos os objetos em nós passam a existir nas mãos .”³⁸

No trecho do romance filosófico de Sartre, uma estranha sensação emerge da percepção tátil. Mas o que é posto em questão é a própria sensação. O que nela constitui a relação entre o *sentir* e o *existir*, localizando uma percepção tátil, se bifurca. A solidariedade entre os objetos e o narrador é posta em questão pela percepção sensível, contingente, do puro existir de todas as coisas. Tudo está cumprindo estritamente seu papel, não existem bastidores, mas pedra não quer dizer *uma* pedra. Pouco inclinado a aderir à cena, o narrador preferiria deslizar entre os objetos. Ainda que não possa se ausentar, não reconhece em tal cena o lugar que ocupa. Reconhece apenas que da superfície nada passa. Estranha a naturalidade da sua presença, reduzida a seus limites visíveis e extensos, o narrador preferiria “deslizar entre” o conjunto de todas as coisas visíveis e materiais, ainda que seja uma a mais entre elas, “de tempos em tempos, os objetos em nós passam a existir nas nossas mãos”.

Considerado pintor de calculada frieza, Ingres (1780-1867), essa “complexa assinatura”,³⁹ aquele que se considerava um pintor de história, que se sentia humilhado

³⁸ “Ma main est crispée sur le manche du couteau à dessert. Je *sens* le manche de bois noir. C’est ma main qui le tient, ma main. Personnellement, je laisserais plutôt ce couteau tranquille: à quoi bon toujours toucher quelque chose? Les objets ne sont pas faits pour qu’on les touche. Il vaut bien mieux se glisser entre eux, en les évitant le plus possible. Quelques fois on prends un dans sa main et on est obligé de les lâcher au plus vite. Le couteau tombe sur l’assiette... Ce depuis ce fameux jour où je voulais faire de ricochets. J’allais lancer ce galet, je l’ai regardé et c’est alors que tout a commencé je senti qu’il existait. Et puis après ça il y a eu d’autres nausées; de temps en temps les objets se mettent à vous exister dans la main...”

Tradução livre. SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Ed. Gallimard, Paris, 1980. p.173.

³⁹ O termo refere-se à discussão desenvolvida por Rosalind Krauss sobre os sentidos operantes encobertos na virada clássica do trabalho de Picasso no texto *Picasso/Pastiche*. Ao se apropriar do estilo clássico de Ingres, Picasso, segundo a crítica americana, coloca em discussão não apenas um estilo, como também o material temático do seu modelo. A impessoalidade e inexpressividade do retrato do Picasso *pasticheur*, do Picasso que imita os clássicos e até o próprio Picasso, questiona o próprio tema do retrato, a marca, o nome e a assinatura. Atráves do pastiche Picasso se apropria da noção de autoria como uma idéia. Desfazendo e refazendo uma marca e um disfarce, seus auto-retratos dissimulados colocam em questão a autenticidade de

quando qualificado de desenhista de retratos, era antes uma mão. Macia, elegante, segura. Insinuando-se através de pulsões contraditórias, a marca, a diferença e o rigor em sua obra remetem antes a um princípio naturalista – sua obediência à observação da natureza – mais do que à reprodução meramente convencional de um procedimento formal. Reconhecido pelos retratos, aos quais atribuía menos importância, criticado pelas composições históricas nas quais mais se volatilizava, o pintor não deixou de ser um acadêmico pouco convencional e um moderno apesar de si mesmo.

O ecletismo experimental com que Ingres metodicamente reformulava, recombina de modo estranho, desconcertante, as selecionadas formas da natureza em múltiplas tradições pictóricas, distingue, no horizonte do realismo de suas composições, a ambição de estendê-lo em seus limites. Como comentou um de seus contemporâneos, definindo a figura feminina no quadro *Jupiter et Thétis*, 1811, 327 x 260cm: “Não é mais uma mulher, é um signo, uma espécie de hieróglifo com forma feminina [...]”.⁴⁰

A retomada por Ingres das figuras e temas não somente de modelos gregos e da antiguidade, como também de suas próprias criações, se inscreve numa concepção clássica da arte. A exemplaridade, que almeja sua técnica realista, remete ao naturalismo idealizado de um modelo clássico. Se a idéia do belo só pode ser contemplada na forma reconstruída a partir da natureza, nela o belo não pode ser encontrado porque na natureza

uma autoria. Imprimem uma marca de impessoalidade e inexpressividade sobre a idéia de autoria. “O nome de Ingres sugere o retrato”. No retrato formal reside o selo de autenticidade de Ingres. Sugerindo a idéia de uma complexa assinatura o texto descreve: “...o retrato formal – uma figura única sentada perto da borda do quadro, enchendo a tela com as curvas e contracurvas de seu corpo suntuosamente vestido, um jogo de molduras ornadas dentro de molduras, das quais havia várias “assinaturas” repetidas, inclusive o uso freqüente de um espelho, para fechar o espaço atrás do modelo com a representação de uma réplica fantasmagórica de sua presença corporal e a representação meticulosa de tecidos decorativos, que vestem o modelo ou revestem as paredes do interior retratado.” KRAUSS Rosalind, *Os Papéis de Picasso*, tradução Cristina Cupertino, ed. Iluminuras, SP, 2006. p.190.

⁴⁰GILLET, Louis *apud* JOVER, Manuel, *Ingres*, Paris, ed. Terrail, 2005. “Ce n’est plus une femme, c’est un signe, une espèce d’hieroglyphe à forme féminine [...]”. Tradução livre.

raramente algo é completamente belo. Em seus quadros as figuras, que se distinguem numa imagem, fazem parte de um conjunto de escolhas, fiéis ao modelo antigo na concepção formal e ao princípio de observação da natureza, nelas não se cristalizam lembranças, se idealizam percepções atuais. “A forma é o fundamento e a condição de tudo; até a fumaça deve ser expressa pelo traço.”⁴¹

O estudo da natureza, na abordagem clássica da arte, que dela fornece uma construção idealizada, ao distinguir no modelo as relações formais, não ultrapassa a natureza, pois só através dela pode restituir esse absoluto da forma. O ideal do belo, nessa concepção sendo ajustado à medida do homem – do que se pode ver, do que se pode comparar, qualificar –, envolve uma pesquisa, um método, uma crítica.

Mas o próprio ao ideal é transcender qualquer medida. E por não poder ser delimitado, só pode ser apreciado contemplativamente e livremente. Segundo a medida ideal do belo, ou seja, a da sua fruição estética. O que se revela na pintura exercício de um método, inferindo escolhas, explorando suas implicações, indeterminando relações plásticas e variações formais, reflete uma razão crítica. Longe de se revogar na mera repetição de um modelo convencional, opera como uma norma um conjunto diferenciado. Baudelaire, que considerava Ingres um “incontrolável dominador”, comenta que:

“O sr. Ingres desenha admiravelmente bem e depressa. Em seus esboços, ele faz o ideal naturalmente; seu desenho, normalmente pouco carregado, não contém muitos traços, mas cada um deles produz um contorno importante.”⁴²

Desdobrando um trabalho em várias versões, dando continuidade ao aperfeiçoamento e à modulação de aspectos formais da natureza, através da prática da

⁴¹ INGRES, Dominique *apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline, “O desenho e a cor”, *A pintura, volume 9*, São Paulo, ed.34, 2006. p. 85

⁴² BAUDELAIRE, Charles *apud* Id., *ibid.*, p.107

colagem, o método de Ingres corrobora a idéia clássica do belo. Menos acadêmico do que podia parecer, este método diferenciava-se da mera repetição convencional de um arquétipo do belo. Através das colagens, colocando em relevo flutuações e hesitações, ressaltando tensões na continuidade dos aspectos da forma, experimentava dissonâncias. Tal decomposição analítica permitia também embaralhar pensamentos.

Graças à análise dos aspectos formais na forma repetida, segundo a colagem, Ingres tirava partido da sua insatisfação, com relação aos trabalhos acabados, e multiplicava em várias versões suas pinturas definitivas. Através dessa busca de um toque sem peso, a flutuação do ideal, na concepção clássica que emana de sua pintura, ao invés de refletir uma imagem, devolve no mundo que recorda uma lâmina, figura mais do que espelha.

“Os objetos não são feitos para que os toquemos. Valeria mais a pena deslizar entre eles, evitando-os o máximo possível. Às vezes se toma um nas próprias mãos e somos obrigados a largá-lo o quanto antes.”⁴³

Exemplarmente aparente, no quadro **La baigneuse de Valpinçon, il.10**, 1808, 146 x 97,5 cm, a razão da distorção responsável pela monstruosidade anatômica do nu feminino reside no fato de que a síntese do corpo integra múltiplos modelos, retratando a unidade de uma figura eclética. Numa análise que faz desse quadro, o historiador da arte Argan⁴⁴ demonstra que a estrutura formal, que está sendo testada no quadro, o volume cilíndrico do personagem, a distribuição espacial, organizada por faixas verticais, tem como referência o quadro **A morte de Marat, il.11**, 1793, 1,65 x 1,28 cm, de Jacques-Louis David. Mas a vibração do jogo de alternâncias e permutações, que compartimenta em faixas verticais a estrutura do quadro, depende de uma luminosidade completamente

⁴³ SARTRE, op., cit.

⁴⁴ ARGAN, G.C. *L'Arte Moderna 1770/1970*, ed. Sansoni, Florença, 1983.

diferente daquela que caracteriza o caráter vertical, planar e o contraste no quadro de David. Em *La baigneuse de Valpinçon*, ora se distingue uma linha contínua, o sugerido eixo vertical, ora este se contrasta. Repartida e segmentada, a linha entre o céu e a terra se quebra ritmando o prolongamento de um eixo de oposições e inversões entre figura e fundo. No eixo vertical, sobre o qual apenas ondulam, as linhas se refazem como cordas a vibrar, dotando de intensidade a luminosidade sutil e vital reverberada em toda a superfície.

A sugestiva homogeneidade tonal do quadro, que se propaga através de alternâncias entre as faixas verticais de tonalidades sutilmente contrastadas, é rebatida horizontalmente através de linhas entrecortadas. Tais contornos produzem eixos ondulados, dilatam o volume do corpo, assim como o volume do espaço, pontuam como uma linha serpenteada, um ritmo de oscilações entre os eixos e seus desvios. Por meio de uma não menos vertical figura frontal – uma cortina aberta –, a cena é ainda mais estreitada no sentido contrário da leitura. Igualmente o leque fechado, esse feixe de rebatimentos, se contrai na emblemática imagem do repouso. O idealizado conjunto de aspectos plásticos, no quadro da representação do nu feminino, voltado de costas, como num piscar, girando de um só lance, desvira a face até um ponto tangencial a qualquer olhar alheio. No entanto, o exame que Ingres realiza gira em torno do quadro de David, revira-o ao avesso. A poesia da forma, escrita em arabesco, opõe-se, em número de igual cálculo, ao quadro de terror intenso, revolucionário e manifesto sob uma superfície sem origem.

Sensação negativa

Vários historiadores apontam para o gênero do retrato como representando o ponto culminante da pintura de Ingres, valorizando nele a relação entre realismo e rigor formal, e não necessariamente a monotonia mimética da caracterização de um traço. A linha incisiva, que recorta da natureza os personagens retratados, representa com fidelidade máxima o real. Entre a fluência absoluta e a delicadeza do aproximado, tudo participa com o mesmo rigor da definição e da escolha dos termos da representação do real.

Nos retratos, as próprias linhas sinuosas se emaranham em volteios tortuosos ecoando as vicissitudes de novos desdobramentos da superfície. Dissimulando e declinando todas as aparências do real, fazem emergir o todo do ambiente psicológico de uma determinada época. Tentando definir a estranha sensação causada pela pintura de Ingres, Baudelaire comenta:

“Essa impressão difícil de caracterizar, que resulta, em proporções desconhecidas, do mal-estar, do tédio e do medo, faz pensar vagamente, involuntariamente, no mal-estar causado pelo ar rarefeito, pela atmosfera de um laboratório de química, ou pela consciência de um meio fantasmagórico; eu diria mesmo de um meio que imita o fantasmagórico; de uma população automática que perturbaria nossos sentidos pela sua visibilidade em excesso e por sua palpável estranheza. Não há mais lá esse respeito infantil do qual eu acabei de falar, que nos toma diante das *Sabinas*, diante do *Marat em sua banheira*, (...) É uma sensação potente, por que negar a potência de Ingres? – mas de ordem inferior, de uma ordem quase doentia. É quase uma sensação negativa, se é que isto pode ser dito.”⁴⁵

⁴⁵ “Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l’ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l’air raréfié, par l’atmosphère d’un laboratoire de chimie, ou par la conscience d’un milieu fantasmatique; d’une population

Envoltos numa atmosfera que oscila, entre acolhida calorosa e frieza cortante, o erotismo oblíquo dos retratos se difunde, não somente através das deformações lineares mas também das próprias figuras de suas designações sociais, que, suficientemente proibitivas para traduzir receptividade, resumem-se na artificialidade de um ornamento.

A sensualidade insinuante, velada, vestida, oblíqua, dos retratos femininos é ainda mais audaciosa por ser dita no tempo do olhar, na superfície de um jogo de reverberações acessórias, nas significações dos códigos socialmente compartilhados. Uma vez que todos os elementos do quadro se reúnem conjugando efeitos desejados, do gestual das figuras às roupas, aos móveis, aos objetos, aos adereços etc., é de se perguntar o que poderia distinguir o indivíduo do retratado reflexo ou acessório.

Para além da representação ilusionista da matéria pictórica, do virtuosismo do traço, na pintura de Ingres, a aptidão musical em seu cálculo de efeitos modulados é propícia à leitura de um discurso visual. Na reconstrução ideal dos indivíduos, tudo penetra o cálculo de um átimo, de oscilatórios contrastes; do aspecto inacabado de certas partes à execução preciosa de outras, da mistura dos extremos à facilidade com exatidão, da forma definitiva a uma forma sugerida, minuciosa, cortante, escrupulosa e palpitante, reabsorvendo-se, entre indizível imagem e absurda ilustração visível.

Entre as rugas de um tecido que não se cansa em declinar o vocabulário de suas dobras, sempre podemos ler outra dobra do vazio. Superpondo, rebatendo e projetando ondulações da superfície sobre a superfície, replicando com leves golpes de um soco o

automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité. Ce n'est plus là ce respect enfantin dont je parlais tout à l'heure, qui nous saisit devant *les Sabines* (David 1799), devant le *Marat* dans sa baignoire (David 1793), devant *le Déluge* (Girodet 1811), devant le mélodramatique *Brutus* (David 1789), C'est une sensation puissante, il est vrai, - pourquoi nier la puissance de M. Ingres? - mais d'un ordre inférieur, d'un ordre quasi maladif. C'est presque une sensation négative, si cela pouvait se dire." Tradução livre. BAUDELAIRE, Op.cit., p.224/225.

todo em seu contrário, surge do contorno crispado uma nova trama ornamental. Implodido e sincopado o fluxo distendido das partículas *esfumatas*, alternando, entre uma escala macro e micro, cativa o olhar, condicionando-o à ação de uma inspeção pormenorizada.

O lustre de tais representações da burguesia dominante, assim como o infinito, lânguido e morno do olhar que as retorcidas odaliscas do espectador desviam, impressionam pela distância que ao espectador opõem. Nesses quadros, a maior parte dos personagens são figuras decalcadas sobre o limiar da superfície. Graças ao fato de as linhas de contorno englobarem não só as figuras, mas abraçarem o todo da superfície pictórica, os personagens parecem se projetar para além do campo real da percepção visual. Essas contraídas imagens de profundidade rasa traçam na superfície do quadro um plano pictórico cheio de vincos, potencialmente dobram o seu lado exterior.

As figuras, a um só tempo de frente e de lado, recolhem-se mas colam-se à superfície. Seus volumes aspirando o exterior do plano pictórico como se dilatassem arabescos se projetam para além do limite que espelham. Deslizando como imagens intersticiais, introduzem um rasgo nos limites do real campo visual. Certamente, caso **A grande Odalisca**, il.12, 91cm x 162 cm, Paris, Louvre, 1814, se espreguiçasse, esta imediatamente se veria amputada de seus membros, braços e pernas saltariam para fora da moldura. No entanto, a torção que dela depreende ininterrupto encurvamento, induzindo a percepção do alongamento, sugere o espreguiçar, mas recusa as sensações de relaxamento. O conjunto das relações perceptíveis entre os aspectos dessas pinturas, somados incansavelmente, totalizam uma imagem realista, perseguida até às raias do seu próprio fluxo temporal. Mas essa dimensão à qual se abre essa pintura, que do ponto de

vista da percepção real subsiste apenas sugerida e esboçada, como um horizonte em potencial - esse todo real cardíaco da duração - não se pode respirar.

Inesgotável ao toque

“20 de novembro de 1911

Sonho de um quadro atribuído a Ingres. *Les Jeunes filles dans la forêt de milles miroirs*, ou melhor, *Les vierges* etc. Traçados de um traço vaporoso agrupados como figuras sobre as cortinas de um teatro, elas formavam à direita do quadro um grupo mais compacto; à esquerda, elas estavam sentadas ou deitadas sobre um galho gigantesco ou sobre uma fita voadora, ou ainda permaneciam suspensas por seus próprios meios numa corrente que se elevava lentamente em direção ao céu. Nesse momento elas pararam de se voltar unicamente em direção ao espectador e fizeram jogos com seus espelhos igualmente para longe deles, as imagens se tornavam mais indistintas, e seu número se multiplicou; o que o olho perdia pela imprecisão dos detalhes, recuperava pela sua abundância. Mas no primeiro plano havia uma jovem cuja imagem não era influenciada pelo jogo de espelhos, nua, ela se apoiava sobre uma perna e fazia sobressair um quadril. Lá o desenho de Ingres era admirável, mas eu julgava – com satisfação, em suma – que havia permanecido nessa jovem um excesso de nudez verdadeira, e verdadeira mesmo ao toque. Num ponto que ela me impedia de ver nascia uma luminosidade amarelada e pálida.⁴⁶

A gênese do quadro **O Banho Turco, il.13**, 108 cm, Paris, Louvre, 1848-1864, é relativamente conhecida. De acordo com vários estudos que lhe foram consagrados, num

⁴⁶ KAFKA Franz, *Journal*, Paris, ed. Grasset, Paris, 1954, p.145. Tradução livre.

“ 20 novembre
rêve d'un tableau attribué à Ingres. *Les jeunes Filles dans la forêt aux Milles Miroirs*, ou mieux, *Les vierges*, etc. Tracées d'un trait vaporeux et groupées comme les figures sur les rideaux de théâtre, elles formaient à droite du tableau un groupe plus serré; sur la gauche, elles étaient assises ou couchées sur une branche gigantesque ou sur un ruban volant, dans une chaîne qui s'élevait lentement vers le ciel. Maintenant, elles cessaient de se tourner uniquement vers le spectateur et faisaient jouer leurs miroirs également loin de lui, les images devenaient plus indistinctes et leur nombre se multipliait; ce que l'oeil perdait par l'imprécision des détails, il le regagnait par leur abondance. Mais au premier plan se tenait une jeune fille dont l'image n'était pas influencée par le jeu des miroirs, nue, elle s'appuyait sur une jambe et faisait saillir sa hanche. Là, le dessin d'Ingres était admirable, mais je jugeais – avec satisfaction comme toute – qu'il était resté dans cette fille trop de nudité vraie, et vraie même pour le toucher. D'un point qu'elle m'empêchait de voir naissait une lueur jaunâtre et blême.”

primeiro momento a composição foi concebida num formato retangular. Terminada uma primeira vez em 1859, retomada em 1860, quando transformada em tondo, uma parte à direita foi recortada e alguns personagens acrescentados no fundo à esquerda. O quadro, assinado e datado de 1862, foi ainda objeto de correções no ano seguinte.

Nesse quadro testamento, em que Ingres reúne vários motivos de seus trabalhos anteriores, o Oriente é inteiramente ficcional. Na apoteose pictórica que se enuncia no quadro, o corpo é proclamado objeto privilegiado da pintura. O espaço lotado de corpos não parece impedir que nele haja ainda movimento. Com efeito, o contorno que recorta e decalca os personagens, sem sugerir verossimilhança, descreve movimentos, figuras e arabescos.

Mais do que um contorno, cada curva e torção dos corpos insinua-se provocando movimentos e devaneios espaciais. O nu feminino revela em sua aparência uma sugestiva multiplicidade de torções, que atua como o circuito de um percurso, induzindo o olhar a contorná-lo, refazendo a trajetória de seus movimentos e contornos. Envoltas na própria nudez, as figuras femininas são formuladas como linhas melódicas. A profundidade do espaço, preenchida por corpos, trajetórias, circuitos e órbitas, dobra-se multiplicando os meandros espaciais, potencialmente transborda o quadro da representação tridimensional, sobrando para fora da superfície do quadro.

Descentrada a cada instante, a imagem desenhada pelas linhas de contorno é uma imagem multiplicada que se desenvolve simultaneamente em vários focos. São poucas as chances, no entanto, para que um olhar acompanhe, no quadro, processando simultaneamente, o conjunto de movimentos de suas trajetórias e figuras. A totalidade do quadro não pode ser apreendida de uma só vez. Tal multiplicação de centros e

descentramentos se desenvolve formando sempre uma nova esfera dentro de uma esfera. Constituindo como um todo em aberto, figurando o inacabamento de suas partes, a unidade que resulta no quadro coloca em questão a posição de um olhar contemplativo.

No quadro *O Banho Turco* não há lugar para repouso do olhar. Ao demorar-se, em seu interior, a contemplação corre o risco de ser tragada pelo incessante movimento de desdobramento da cena. Reputado por não perder de vista nem um instante seu modelo, por nada fazer de lembrança, o pintor submete o espectador às mesmas exigências às quais submete seu olhar. A observação aguda do pintor, responsável pela reconstituição da continuidade entre os motivos reunidos na representação transbordante da cena oriental, ultrapassa a justa medida necessária à leitura de uma cena narrativa.

No entanto, nem a continuidade tecida entre as linhas de um corpo em outro corpo, nem a experiência jubilatória de um olhar cuja duração ininterruptamente recomeça, deixam de revelar montagens, pontuações, recortes, ajustes, efeitos da pintura. A sensação de um fluxo contínuo, fornecida pelas relações de circulação e interpenetração entre as figuras, contrariando o efeito de um aumento da coesão da imagem, gera ansiedade, surte uma ruptura em sua unidade. O quadro sofre um desajuste, excede a medida de sua narrativa. Não pode ser plenamente apreendido. Processando-se como uma pintura animada, produtora de sobras do tempo em seu interior, na cena se estreita o seu lado de fora. O lugar próprio à sua contemplação perde a duração. Na volúpia de tudo abraçar, do salto ao seu declínio, do instantâneo ao imemorial, do real ao seu fantasma, do passado ao seu devir, das aparências à penetração do real, desloca-se nessa pintura uma distância, deflagra-se em seu centro um olhar histórico à margem, radicalizando sua proximidade ao que emerge, antes e depois do que nela se representa.

A problemática superfície de representação, tornando-se inesgotável, inclui no quadro mais do que a percepção pode abraçar. Sua tensionada unidade sugere múltiplos deslocamentos. O quadro resulta no seu próprio desenquadramento. Nele, por excesso, só resta o que é convertido, em condensação ilimitada, os seus múltiplos agenciamentos pictóricos. A representação das aparências reflete uma superfície encarnada. Feita de suas faces ao avesso, do espaço das entranhas, de promiscuidades e proximidades. Nessa pintura a ilusão visual é menos do que o que nela é carnal.

Mas se o quadro surte, para contemplação do olhar, um efeito de descontinuidade das suas medidas narrativas, se por excesso se desfoca sua unidade, é porque também em sua imagem se introduzem espaços negativos. Sua imagem não mais resume o que nela se enquadra, a figura exata ou o perfil preciso, mas o somatório de seus interstícios. Nas figuras recortadas, decalcadas, comparece algo de um fundo anterior, dos perfis de alteridade que delas se descartam. Porque atuam como elementos de uma colagem, os motivos anteriores reunidos em um só quadro não se esgotam no papel que representam nem na figura de uma nova síntese. A um só tempo representam e cifram marcas do sentido que não mais veiculam. De seu lado adverso, do lado de fora da moldura, ou de uma unidade anterior, as figuras decalcadas no quadro não cessam de se separar.

De acordo com Kafka, o jogo da mimese, dos reflexos e interpenetrações dura até o limite externo e verdadeiro. Assim pelo menos julgava ele, na fronteira de um sonho:

“– com satisfação, em suma – que havia permanecido nessa jovem um excesso de nudez verdadeira, e verdadeira mesmo ao toque. De um ponto que ela me impedia de ver nascia uma luminosidade amarelada e pálida.”⁴⁷

⁴⁷ Ibid.

Linha do tempo

“A linha reta é tão familiar ao seus pés que eles poderiam, caso fosse necessário, aí permanecer de olhos fechados sem errar na chegada mais do que alguns passos, lado norte ou sul. É certamente sem nenhuma necessidade senão interior o que normalmente eles fazem e não apenas aqui. Porque você caminha ou de olhos fechados ainda que seja assim também ao menos a maior parte do tempo guardando-os fixados sobre o solo momentaneamente diante dos teus pés. Aí está tudo o que você terá visto da natureza. Desde o dia em que você abaixou a cabeça uma vez por todas. O solo fugitivo diante dos teus pés. Você não conta mais os seus passos. Pela simples razão que é todo o dia o mesmo número. Em média de um dia ao outro o mesmo. Porque o caminho é sempre o mesmo.”⁴⁸

No trecho do texto de Beckett, o narrador refere-se a um interlocutor na terceira pessoa, o interlocutor se chama “você”, mas quem é esse outro, seu interlocutor entre o leitor e o narrador? A indecifrável esfinge, o esculpido perfil, silencioso, que o pronome você designa na figura do seu interlocutor, sem delinear a fronteira entre a ficção e o narrador, faz oscilar a cadência dos passos da imobilidade ao caminhar, retornando ao lugar do texto, à sua espelhada voz.

Passagem sem plural, a voz do texto cifra o singular em movimento, vislumbra inconstante vacilantes disposições de um sujeito. O diálogo que se insurge contra o seu próprio espectro não se afasta nem se aproxima da terceira ou primeira pessoa. E nessa pulsão da distância se desenrola uma narrativa esbarrando no registro aparentemente

⁴⁸ BECKETT, Samuel, *Compagnie*, Paris, ed. Minit, 1985, p.49/50. “La ligne droite est si familière à tes pieds qu’ils pourraient au besoin s’y tenir tes yeux fermés sans erreur à l’arrivée de plus de quelques pas côté nord ou sud. C’est d’ailleurs sans nul besoin sinon intérieur ce que normalement ils font et non seulement ici. Car tu chemines sinon les yeux fermés quoique cela aussi la moitié du temps du moins en les gardant fixés sur le sol momentané devant tes pieds. Voilà de la nature tout ce qui tu auras vu. Depuis le jour où tu baissas la tête pour de bon. Le sol fugitif devant tes pieds. Tu ne comptes plus tes pas. Pour la simple raison que c’est tous les jours le même chiffre. En moyenne d’un jour à l’autre le même. Puisque le chemin est toujours le même.” Tradução livre.

neutro da leitura. No texto, a narrativa dessa fala sem voz que prescinde de suporte projetivo, identificando um sujeito, contenta-se com a distância do meio. Percorremos através da leitura uma zona temporária, ressaltada através da primeira pessoa, ou um segmento de texto sem recordação. O que consta é sempre para o lado. Nem tão longe nem tão perto assim da cena discreta. Sob recorrentes linhas e retas, tão imateriais e desconhecidas, o lugar de uma fala declina-se refundando-se às avessas, para trás, como o vento. Afetando rumos da escuta, indeterminando momentaneamente sua tessitura vocal, o que se acolhe no texto não vingou nenhum traço; do lampejo do olhar para o espaço entre.

De algum modo, fazer um comentário sobre alguns desenhos de uma das séries que integra o conjunto de trabalhos **Blind Time IV, il. 14 e 15**, de Robert Morris, também procede apenas de um longo e distanciado impulso dado a entender no seu próprio trabalho. Por princípio, qualquer comentário sobre uma dessas séries de desenhos, retomadas pelo artista em vários momentos ao longo dos últimos trinta anos, é um convite ao desconforto, supõe dotar de relevância um objeto fracionado, menor, segundo, residual. Qual então o sentido em fazer um comentário sobre o que não passa de um comentário? Sobre desenhos que frustram a visão, que visam essencialmente o que lhes escapa, o que nos será dado fora do registro, para não ser visto. O próprio título nomeia a barreira visual que impede o acesso direto ao trabalho. Além disso, qualquer forma que possa assumir nosso comentário somará mais uma das formas de desvio que atua no trabalho.

Anexando variadas formas de registro, visuais e conceituais, no trabalho são agregados diferentes indícios. A performance do desenho deixa marcas sobre a folha,

rastros dos gestos das mãos, de uma ação com os olhos vendados, perseguindo alvos que foram inscritos anteriormente no suporte de papel. No canto inferior esquerdo do papel, sob as marcas da ação cega, surgem escritos. São descrições, relatos e indicações dos parâmetros que orientam a performance, mais a estimação da margem de erro da ação cega em relação ao tempo previsto de sua realização. Mas, quem sabe, estes também narram as razões do trabalho, já que, entre os relatos, aparecem trechos de uma reflexão sobre a ação, desenvolvida pelo especialista americano em filosofia analítica Donald Davidson.

A reunião de tais indícios e discursos, que integram cada desenho, não sugere nenhum centro, mais parece apontar que todos os termos do trabalho atuam à margem. O conjunto leva o espectador a relativizar o foco que possa fixar o vestígio das mãos que figura um desenho sem traços. Paradoxalmente, se, por um lado, somos convidados a percorrer descentramentos, ver o que não podemos mais do que aproximar de modo lateral, ou que não podemos mais do que perder de vista, por outro lado tampouco podemos fazer a experiência sugerida no trabalho, subtrair informação ao desenho. Perceber como, em nossa observação, se oculta o trabalho, como a partir dela o anexamos a mais um comentário, relativizando seu conjunto. Uma vez que um gesto cego é um gesto de errância, não acerta seu alvo, não coincide com sua intenção, suas marcas designam apenas um dos estados do seu processamento. Nelas se inverte a lógica comum de uma ação. Suas marcas são evocadoras do que normalmente permanece encoberto e dissimulado num objeto, o processo.

Uma vez que os olhos do artista permanecem vendados, separados dos efeitos de suas ações, recusando o sentido visível que delas se possa apreender, seu foco não

ultrapassa a própria flexibilidade do olhar. Mas, ainda que a experiência sugerida no trabalho, resida em larga medida no sentido que assume um olhar ao ser modificado – uma vez que este depende apenas de uma relação de continuidade com a ação da performance –, a experiência sugerida em tais trabalhos não é propriamente liberadora. Ainda assim, permanece atrelada a produção de objetos. A contrapartida do controle ótico – ou condicionamento formal do desenho – sua margem de arbitrariedade, não deixa também de se impor através de uma forma de representação visual. Ainda que heterogênea ao campo do sentido, atuando como mais uma marca da impregnação visível, mesmo a margem de arbitrariedade só pode ser apreendida imediata e seletivamente, como um todo, redesenhando o lugar de um olhar. Nesse caso, qual seria o sentido da atuação desse olhar na fronteira do visível? Em que consistiria essa experiência modificadora do olhar, que não se reflete em nenhum objeto, e que no entanto se exerce sob uma contraditória fronteira, produzida em marcas e própria a um olhar cego? Oscilando entre o modo de perceber sensível que não cessa e a imobilidade que um sentido fixa ao percebido. Permanecendo indiferenciado, tal lugar – sem olhar –, demarcando uma fronteira o mais longe possível dos efeitos da visão, apontando uma erosão da distância, localiza o que se pode apenas mover, “ver”, modificar. Tal estreita zona de indistinção conjuga o que se esboça antes de se tornar visível, com o que traduz um comentário posterior à visão. Aos olhos vendados, como um refratário comentário, sem objeto, avesso às suas representações, absorvido pela invisibilidade das próprias sensações, do que se encobre ao ser praticada uma ação, só há um olhar que não é consentido o que fixa significados.

No entanto, ao colocar em questão a ação direta, o que pode ser identificado num piscar de olhos, cada forma de discurso atua como um fragmento, traz à tona no trabalho novamente um aspecto tateante. Cada forma de registro é um pouco mais do que a demonstração das partes do trabalho e um pouco menos do que um comentário sintético sobre o conjunto. As mesmas diferentes partes, que condicionam a configuração de um todo, adicionam, a cada vez, diferentes modos de leitura. Mas inscrevendo apenas facetas parciais, que não se completam, que se fragmentam, os aspectos do trabalho são responsáveis pela repercussão de uma mesma questão, à deriva da continuidade de um percurso. Em cada desenho uma ação de encobrir contraria significados designados, objetivos. Em cada folha se anunciam errâncias – como abrir os olhos em solitárias margens – ao fechar os olhos.

Tais desenhos – já não tanto solidários ao visível, porque tendem a desfocá-lo, porque são apenas estados intermediários de um processo, como formas aproximativas – são refêns da forma em seus restos, encobertos objetos. Multiplicando e implodindo o suporte visual, reciclando fragmentos visíveis, transformando o olhar em fragmentos, são talvez anti-retinianos ou ainda incidentalmente transversais. Alternam entre várias versões de uma experiência visual: da reflexão à performance; da margem de erro ao alvo, do relato histórico à ação imediata, sensível, sensual; dos olhos vendados ao aberto. Para além da sua presença conceitual e sensível, da sua condição lacunar, o diferencial nas séries, sua efetiva velatura, é o que não pode ser objetivado. Ao inscrever uma imagem a menos, e continuar errando seu alvo, o desenho se reduz a novas incertezas.

Falsas pistas

“Em primeiro lugar, inscrevo a cruz na parte superior da folha. Depois, trabalhando com os olhos vendados e estimando o tempo que passa, tento com as duas mãos aumentar a

cruz sobre a esquerda. Depois faço o mesmo sobre a direita. Erro na estimação temporal; + 20”. Consideraremos que a grande cruz sobre a esquerda representa o bombardeiro Stuka que se acidentou numa tempestade de neve em algum lugar na árida estepe russa em 1943, e cujo piloto, Joseph Beuys, foi retirado do aparelho pelos tártaros que envolveram o avião ainda inconsciente no feltro e na manteiga, lhe permitindo-lhe assim conservar seu calor durante os 12 dias que ele deveria passar, como num estado de coma à beira da morte, num abrigo glacial. A grande cruz sobre a direita representa o bombardeiro Stuka figurando nos arquivos da Luftwaffe, onde consta que o aparelho se acidentou em 1944 a alguns quilômetros de uma base aérea sobre o front russo e precisa que um cabo Joseph Beuys, metralhador de retaguarda e operador de rádio, foi levado ao hospital por operários russos uma meia hora após o acidente.”

“O que faz a diferença entre a mentira e a metáfora não é a diferença nas palavras utilizadas ou naquilo que elas significam (num sentido preciso da noção de ‘significação’), mas é o modo como as palavras são utilizadas. Utilizar uma frase para dizer uma mentira e a utilizar para fazer uma metáfora são, evidentemente, usos totalmente diferentes, tão diferentes que eles não interferem um com o outro, como o podem fazer, por exemplo, agir e mentir. Quando mentimos devemos fazer uma asserção de modo a representar a nós mesmos como acreditando naquilo que não acreditamos; quando agimos, a asserção é excluída. A metáfora não se ocupa da diferença.” Donald Davidson⁴⁹. **il.14**

⁴⁹ “D’abord, j’inscris les croix dans la partie supérieure de la feuille. Puis, travaillant les yeux bandés et estimant le temps écoulé, je tente avec les deux mains d’agrandir la croix sur la gauche. Puis je fais de même sur la droite. Erreur dans l’estimation du temps; + 20”. On considérera que la grande croix sur la gauche représente le bombardier Stuka qui s’est écrasé dans une tempête de neige quelque part dans l’aride steppe russe en 1943, et dont le pilote, Joseph Beuys, fut tiré de l’appareil par des Tartares qui enveloppèrent l’aviateur inconscient dans du feutre et du beurre, lui permettant ainsi de conserver sa chaleur pendant les 12 jours qu’il devait passer, comme dans un coma et au bord de la mort, dans une yourte glaciale. La grande croix sur la droite représentera le bombardier Stuka figurant dans les archives de la Luftwaffe, qui relèvent que l’appareil s’est écrasé en 1944 à quelques kilomètres d’une base aérienne sur le front russe et précisent qu’un caporal Joseph Beuys, mitrailleur arrière et opérateur radio, fut amené à l’hôpital par des ouvriers russes une demi-heure après l’accident.”
 “Ce qui fait la différence entre un mensonge et une métaphore n’est pas une différence dans les mots utilisés ou dans ce qu’ils signifient (en un sens précis quelconque de la notion de “signification”), mais c’est la manière dont les mots sont utilisés. Utiliser une phrase pour dire un mensonge et l’utiliser pour faire

De ambos os lados, sobre as cruzes inscritas no papel, há marcas dos gestos das mãos, tais marcas não permitem confirmar a verdade ou a mentira de nenhum dos dois relatos. As afirmações contraditórias, em cada um dos relatos, parecem privar de sentido os rastros da ação. Discutindo a natureza das noções de verdade e mentira atribuídas à ação, no trecho filosófico, Davidson observa uma estrutura comum entre as noções de verdade e mentira ao diferenciá-las e relacioná-las. E, nesta relação estrutural, o que há em comum entre tais noções é o que se tece entre uma significação e uma crença. Mas o que, pelo menos no trecho citado, de fato acusa os limites de tais noções é determinado por uma diferença introduzida pela noção de metáfora. Diferença indiferente à diferença entre verdade e mentira. Geradora de uma zona de indistinção. De acordo com Davidson, o uso que faz a metáfora da linguagem é tão diferente do uso que fazem da linguagem a mentira ou a verdade que um não interfere no outro. Os vestígios que configuram as imagens das duas cruzes, a imagem do desenho, remetem à ação com os olhos vendados, que de acordo com as indicações do artista é relacionada aos dois relatos. Mas, ainda que estes demonstrem o valor arbitrário das noções de verdade e mentira, o que intensificam não poupam de nenhuma imagem, nem de ressonância ou de sentido. “A metáfora não se ocupa da diferença.” No entanto, é o que acusa diferença.

Com efeito, se um relato somado a uma descrição de performance não confirma nenhum dos vestígios visíveis de uma ação, como se poderia supor, não quer dizer que tampouco declare seu contrário, que justifique separar nenhum dos termos reunidos.

une métaphore sont, bien entendu, des usages totalement différents, si différents qu'ils n'interfèrent pas l'un avec l'autre, comme peuvent le faire, par exemple, agir et mentir. Quant on ment, on doit faire une assertion de manière à se représenter soi-même comme étant en train de croire ce que l'on ne croit pas; quant on agit, assertion est exclue. La métaphore ne s'occupe pas de la différence.” Donald Davidson.” Tradução livre. Os dois textos estão escritos no lado inferior esquerdo do trabalho de Robert Morris como se pode ver na imagem em anexo. DAVIDSON, Donald, “Le Troisième Homme”, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, automne 1995*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

Mesmo assim, ainda que não se fixe seu contrário - seu índice de arbitrariedade, este não deixa de afrouxar os laços dos limites de sentido entre os termos reunidos. Cada termo do trabalho se traduz por um outro, a descrição por uma performance, a performance por um relato, o relato por uma reflexão filosófica. Como um tema recorrente, a noção de ação reinscreve-se no trabalho sob diferentes formas de registro. Mas ainda que seja circular o trabalho do sentido, nada impede que a superposição de variados indícios lhe afete ou desvie. Porque indícios não garantem continuidade ao sentido que veiculam por meio de descrições, relatos, performances, marcas, medidas temporais, nem de comentários filosóficos; indícios remetem a diferenças, zonas lacunares, “indiferenciáveis”. Ao vendar os olhos, o sujeito da ação passa da posição de autor do trabalho para a posição de espectador da sua própria atuação. Seu gesto separado de uma intenção é produtor de restos, voltado para sua atuação, tateia seu próprio processo. Do mesmo modo todos os aspectos visuais e conceituais em tais trabalhos, ao deslocarem o que visam em seu centro – sendo este a noção de ação, matriz comum entre eles – não deixam de ser reconvertidos em várias versões do discurso. Num texto a propósito dos desenhos de Morris, numa passagem sobre o conjunto mais recente desses desenhos, “desenhando com Davidson, blind time IV”,⁵⁰ o crítico Jean Pierre Cricri comenta:

“De uma veia abertamente metafórica, ‘barroca’, estas obras participam de um jogo de espelhos ao infinito em torno da noção de sujeito, de expressão e de flexibilidade tal como elas são ativadas pela prática da arte.”

O trabalho frustra a contemplação, o resultado visível participa de um horizonte de possíveis e imprecisas versões, ainda que seja visual, constituído por rastros visíveis

⁵⁰ “D’une veine ouvertement métaphorique, ‘baroque’, ces oeuvres participent d’un jeu de miroirs à l’infini autour des notions de sujet, d’expression et de réflexivité telles qu’elles sont activées par la pratique de l’art.” Tradução livre. CRIQUI, Jean-Pierre, “Dessiner, rêver peut-être... Robert Morris les yeux fermés”, in *Comme le rêve le dessin*, org. Philippe-Alain Michaud, Paris, ed. Centre Pompidou, 2005.

de uma ação corporal. Uma vez que nosso acesso direto, imediato, sensível ao visível, no trabalho, foi relativizado, pesa mais o que nele nos lembra, a força das várias inscrições, que vestígios também são formas discursivas, ou que talvez as formas discursivas sejam apenas vestígios. Não podemos fazer coincidir o que nosso olhar percebe com o sentido dado pela leitura, pois ver e saber se relacionam de forma insuficiente. Ver, no caso, tem a ver com a reflexibilidade do olhar, não pode ser saciado, apenas desviado.

Verificamos o encobrimento de uma intenção, a figura do trabalho é uma margem de erro. Mas o que não passa de sobras de uma ação cega atua por meio de seus erros no sentido de desarmar qualquer alvo. Tal figura, apenas sugestiva de uma imagem à qual escapa, aparece como uma metáfora; dissipando uma aparência em uma imagem. A ação nos desenhos não é da mesma ordem que as interpretações que a eles aderem constituindo suas possíveis leituras. Também a relação dos vestígios de uma ação com a verdade e a mentira não é da mesma ordem que a relação entre tais noções e as suas representações. No entanto, a ação, a metáfora, a verdade e a mentira anunciam não só o tema da reflexão filosófica, como também as ambigüidades do objeto estético em questão. Talvez seja possível reinvestir o sentido de tais noções ao aproximá-las das diferenças declináveis entre parecer e aparecer, sem que necessariamente nenhuma das formas do parecer se ausente ao aparecer. Na articulação sugestiva da forma, de uma metáfora, de um signo, um objeto estético é um acontecimento da linguagem, diferença indiferente, que não se ocupa da diferença.

Com a clareza dos olhos vendados, a performance do desenho não acerta seu alvo, apenas se impõe como um erro em relação ao tempo estimado. Aproximam-se assim o relato e o trecho filosófico de uma rigorosa medida, o erro, cuja soma não é igual a

nenhum número. No desenho, o conjunto de seus aspectos se adiciona a implicações que não conferem com as suas explicações. Mas essas últimas também somam partes negativas ao trabalho, comentários, formas intersticiais em uma ação sem intenção. Barrando o acesso direto, deslocando o centro, o dispositivo implode o disparo. Situado ao lado, improvisado às cegas, condensa erros, margens, restos, reativadas palpitações, expostas ao tempo.

O perseguido rastro, ao sabor de seus acasos e mediados impulsos, à diferença de qualquer sinal, anexa um comentário gestual ao trabalho. No deflagrado momento sem distância, o reiterado marco de um número tátil, entre uma sensação e uma ressonância, dota a ação da confusão da palavra, puro instante de invisibilidade. Lembrando também que as sonoridades, tais quais gestos, imprimem marcas corporais. Reiterando mais um objeto temporal, o comentário gestual e a sua transmissão sensível se inscrevem como uma margem de erro. Orientado para errar seu alvo, o objeto do trabalho é ainda um olhar preciso, de um insondável afeto, modificando no tempo o que não pode ser objetivado, apenas experimentado na confluência de seus reflexos.

No desenho, a passagem ao regressivo ato, ao seu estado, incessantemente dissipado, evocador da descontinuidade de um fluxo, reconduz à linguagem. Ao trabalho de encarnar marcas em dissolvidas imagens. Associadas e dissociadas em seus conteúdos, temas e sistemas de registro. Adiadas em suas narrativas e apresentadas em seus indícios. Fragmentadas em seus pensamentos, sem ser menos do que tudo que poderiam ter sido. Visando mais erro no que encerram, o que tais desenhos sugerem não vai além de sua atualidade. Sua ação é mais afinada à transitoriedade em seu estado nascente, a uma escala corpórea imediata de um gesto cego. Tal qual deslize produtor de falhas, a ação

que não visa o visível, que não se enquadra em irredutíveis alvos, que encarna vestígios visíveis, se abre através da performance, da flexibilidade dos seus relatos e discursos, das suas prescrições e regras do jogo, ao avesso do horizonte.

Avançando para a frente e para trás, recuando do lugar do objeto para o lugar do sujeito, as ressonâncias do trabalho, tal qual as marcas, se afundam no que se imprimem. Nas séries, vibram marcas, *ruídos*, aderindo à reinvenção do próprio sujeito, refletem um estado processual, mais amplo. No texto “O tempo presente do espaço”, Morris refere-se ao “ruído”, para explicar algo do encadeamento propriamente cultural do processo de uma prática artística:

“O discurso cultural envolve uma hierarquia de representações. Essas representações procedem das intenções individuais para as manifestações, para as reproduções e para as interpretações daquelas manifestações individuais. A cada nível de transformação nessa cadeia de representações que se ampliam, um “ruído” adicional entra no sistema.”⁵¹

Já no trabalho “caixa com o som da sua própria fabricação”, um dos aspectos postos em evidência, é o trabalho tal qual um ruído, do segmento do tempo real e do signo histórico, colocando em segundo plano a subordinação do trabalho a uma investigação exclusivamente formal e todas as conotações evocadoras da engrenagem moderna da cena americana que ela implica. Desde o início, refratário em seu projeto às sínteses modernas, à natureza puramente ótica e planar das artes visuais, que justificam a prevalência do caráter visual na investigação plástica, o projeto de Morris adota um acento francamente duchampiano e performático. Com efeito, ao condicionar a prática do artista, o que as ambigüidades do suporte teatral e do discurso crítico parecem, no entanto, apontar não escapa nem à representação nem à não-representação. No texto em

⁵¹ MORRIS, Robert, “O tempo presente do espaço”, in *Escritos de Artistas anos 60/70*, orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2006. p.401;420.

que discute a natureza da experiência do espaço de certos trabalhos dos anos 60, ao colocar um acento no aspecto temporal da percepção do espaço, “o espaço real não é experimentado a não ser no tempo real”,⁵² o artista não deixa de chamar atenção para o “ruído” da representação, mas o que se coloca em relevo, em seu ensaio, é a experiência de deslocamento no espaço perceptivo como um todo, o modo como os trabalhos em questão estendem “a presentidade como uma experiência consciente”.⁵³

Nos desenhos das séries *Blind Time*, o artista segue um protocolo aparentado a “task performance” praticada por ele nos anos 60, na companhia de dança Simone Fiore, cujo princípio foi transportado em várias de suas posteriores ações. Esses desenhos – produzidos, cada um, numa só sessão –, são fundados numa tarefa a ser cumprida, explicitada por escrito na parte inferior da folha, em que também consta a anotação do tempo da margem de erro em relação à determinação temporal de cada performance. Neles, o interesse que desperta a noção de medida e erro evoca também alguma coisa própria ao prazer reiterado do exercício das próprias sensações. Na transparência de uma prática, do que se exerce de modo idêntico e repetitivo, um “fazer” se molda à forma da duração; mas sendo confrontada a formações inerciais, a prática derrapa, gerando o novo. Ecoados e repetidos movimentos se consomem infiltrados nos erros da estimação temporal ou em suas discretas variações, alteradas razões, eixos, alvos e focos. Nesses desenhos um gesto tateante, de escultor, marca um gesto sem linha, a linha excluída dá lugar a impressões corporais, denota um rastro temporal.

⁵²Id., *ibid.*, p. 404.

⁵³Id., *ibid.*, p. 419.

Declinando arcos

“Trabalhando com os olhos vendados e estimando o tempo que passa, eu tento traçar as ‘Moules Mâliques’. Do entregador dos grandes mercados de serviçais. Erro de estimação: - 15”. Será que ficaremos com raiva de Duchamp e do que foi a sua presença se decidirmos considerar as ‘Moules Mâliques’ como metáforas da figura de artistas futuros previstos por ele desde muito antes de 1915? Onde está, por exemplo, a forma que corresponde ao minimalismo frustrado e sem trégua, encabeçando uma pequena manufatura inesgotável de objetos manifestando seu estilo como uma marca de fábrica? Mais surpreendente ainda, onde está a matriz para o bando crescente de advogados de uma arte administrativa – estes conceituais da divulgação, que saem diretamente da matriz do próprio Duchamp? Sem falar dessa miopia suprema: nenhuma mulher na lista.”

“Uma metáfora não funciona por meio de intermediários exteriores a ela. Supor que sua eficácia reside apenas na transmissão de uma mensagem codificada é como pensar que uma palavra oportuna ou um sonho afirma alguma coisa que um interprete hábil poderia traduzir em prosa ordinária. A palavra oportuna, o sonho ou a metáfora, do mesmo modo que uma imagem ou um golpe na cabeça, podem nos fazer apreciar certos fatos – mas não como se servissem de substitutos a estes fatos, nem como se os expressassem.”

Donald Davidson.⁵⁴ **II.15**

⁵⁴ “Travaillant les yeux bandés et estimant le temps écoulé, je tente de tracer les Moules Mâliques. Du livreur des grands magasins au Larbin. Erreur dans l’estimation du temps: - 15”. En voudrions nous à Duchamp et à la présence qui fut la sienne si nous décidions de considérer les Moules Mâliques comme les métaphores de figures d’artistes à venir et prévues par lui dès 1915? Où est par exemple la forme qui correspond au minimalisme frustré et sans répit, à la tête d’une petite manufacture intarissable d’objets manifestant son style comme une marque de fabrique? Plus surprenant encore, où est le moule pour la bande grandissante des avocats d’un art administratif – ces onceptuels-attachés de presse qui sortent pour ainsi dire du propre moule de Duchamp? Sans parler de cette myopie suprême: aucune femme dans la liste.”

“Une métaphore ne fonctionne pas au moyen d’intermédiaires extérieurs à elle-même. Supposer qu’elle tient son efficacité de la seule transmission d’un message codé, c’est comme penser qu’un mot d’esprit ou un rêve affirme quelque chose qu’un interprète habile pourrait traduire en prose ordinaire. Le mot d’esprit, le rêve ou la métaphore, de même qu’une image ou un coup sur la tête, peuvent nous faire apprécier certains faits – mais pas en servant de substituts à ces faits, ni en les exprimant. Donald Davidson”

Tradução livre. Os dois textos estão escritos em inglês no trabalho *Moules Mâliques* de Morris. A versão francesa a partir da qual foram traduzidos os parágrafos acima consta no ensaio de Jean Pierre Criqui sobre os desenhos de Morris. CRIQUI, op. cit.

O trecho da reflexão do filósofo investiga a noção de metáfora, chamando atenção para os limites da sua ação. A ironia e a duplicidade que marcam os termos do relato de Morris o fazem oscilar entre uma interrogação sobre o conceito da arte, emblematicamente evocada na figura de um trabalho de Duchamp, e uma denúncia sobre o produto da arte, *emblematicamente evocado* na duplicação de algumas figuras do artista. Ao errar seu alvo, novamente o gesto desloca em seu centro o lugar onde se costuma focalizar um objeto. Ainda que residuais, incertas, emblemáticas e alegóricas, tais séries suscitam questões que nada perdem de um potencial evocador. Ainda assim visam o conceito da arte, explorando um circuito de ambivalências, através de insuficiências da instituição artística, de jogos da linguagem, de desmascaradas metáforas, encobertas verdades e mentiras. Diante de tantas falsas pistas, resta a margem que o corpo determina. Uma especulativa medida do discurso dotada de sensações táteis. Lembrando errados contornos, nenhuma reflexão é menos do que o tato, do que rastro intensificado ao toque dos dedos, mapeando indescritíveis relatos, evocadores espectros de engajamentos corpóreos num caminho sem volta.⁵⁵

O sentido de tais desenhos não parece se esgotar em nenhuma das indagações que os habitam, nem coincidir com o que suas imagens manifestas encobrem. Seu acento recai sobre uma certa circularidade processual. Responsável pela alternância entre rastros visuais e formas discursivas de mediação e registro. Enraizadas incertezas produzem afastamentos, barram o acesso direto aos desenhos, interrogam a adesão imediata a estes

⁵⁵ A conjunção do material visual e lingüístico desses desenhos não deixa de se revelar como uma ressonância dos ensaios de Morris. “Parece haver uma distinção fundamental entre a experiência interativa em tempo real e todos os outros tipos de experiência. O ‘eu’ é aquela parte do *self* no ponto da seta do tempo que é apresentado ao *self* consciente. O ‘mim’ é aquela ‘imagem’ reconstituída do *self* formada de quaisquer partes – linguagem, imagens, juízos, etc. – que nunca pode coexistir com a experiência imediata, mas a acompanham em partículas e pedaços.” MORRIS, op. cit.

por um olhar. Nos resíduos visíveis das impressões dos gestos manuais do artista, a esculpida instabilidade sobre a folha despoja todos os termos dispostos lado a lado, da descrição de um procedimento, à margem de erro temporal e visual de sua realização; da narrativa de caráter histórico, biográfico e artístico, à apresentação de uma questão filosófica. Repetindo-se menos bem do que a primeira vez a cada vez, os termos dispostos lado a lado perdem contraste.

Resta indagar como avaliar o que se insurge na erosão de um espaço *entre*. Se o conhecimento a tal ponto reiterado de uma linha reta é um ponto incrustado ele próprio, ou receptivo ao que começa a desaparecer, absorvente tonalidade ou invertebrada insensibilidade. Inabalável às contingências, na seqüência do segmento citado anteriormente do texto de Beckett – trecho que, diga-se de passagem, ocupa literalmente o meio do breve escrito, daí em diante rebatendo-se sobre si mesmo declina um passado até o final – ,sem se estender mais do que em seus passos, o autor passa ao registro de um certo acerto de contas:

“Você considera os dias e todos os dez dias multiplicados. E adiciona. A sombra do seu pai não está mais com você. Ela se desprende há muito tempo. Você não escuta mais os seus passos. Sem escutar nem ver você segue o seu caminho. Dia após dia. O mesmo caminho. Como se não houvesse mais nenhum outro. Para você não há mais nenhum outro. Antigamente você não parava senão para dar conta do seu cálculo. A fim de poder repartir do zero novamente.”⁵⁶

No conjunto das séries de desenhos que constituem o trabalho *Blind Time*, o mecanismo contém sua hora marcada; registro emblemático e metafórico de um desgaste,

⁵⁶ “Tu tiens compte des jours et tous les dix jours multiplies. Et additionnes. L’ombre de ton père n’est plus avec toi. Elle lâcha il y a longtemps. Tu n’entends plus tes pas. Sans entendre no voir tu vas ton chemin. Jour après jour. Le même chemin. Comme s’il n’y en avait plus d’autre. Autrefois tu ne t’arrêtais que pour mener à bien ton calcul. Afin de pouvoir repartir à zero à nouveau.” Tradução livre. BECKETT, Op.cit., p. 50

estimação de um erro. Conjugando variadas estratégias do discurso, as séries de trabalhos se pulverizam. Tangenciando focos do signo visual, deliberadamente sublinhando distâncias, a imagem é implodida em seu referente. Alguns relatos repercutem em tal submergida superfície sugestivas ocorrências, o trabalho das imagens. O recorte dos diversos sistemas de registro torna inteligível uma nova síntese visual, coloca em questão o sentido de uma imagem encoberta.

As marcas da performance dos gestos executados com os olhos vendados, os vestígios indicativos do corpo, o rastro de suas marcas digitais não confirmam nenhuma das intenções explicitadas. A descrição da tarefa foi cumprida mas a narrativa que a justifica e o comentário filosófico não se articulam mais do que metaforicamente ao suporte visual, desviam o acesso direto ao desenho. A experiência sem aura descristaliza o que nela se elucida. Todos os registros visuais e de leitura aumentam a distância daquilo que aproximam e explicam. Por todos os lados escapa qualquer resultado final.

Ainda assim, os sistemas de registro da experiência são formas lapidares; por não constituírem acabamento, não instrumentalizarem dispositivos de precisão nem regrarem enquadramentos ou por relativizarem os parâmetros do trabalho, ecoando um tempo fraco, intermediário, colocam em suspenso um campo de sentido. Aparentemente, todos os esforços que constituem a ação crítica e sensível na construção de um objeto de questionamento estético conduzem a desníveis, erram seu alvo. Talvez. As imagens estão e não estão ligadas às palavras, do mesmo modo os textos enquadram tão bem a própria noção de experiência que, necessariamente, escapam do registro de reflexão ao qual remetem no trabalho. Nele se ativam contornos ausentes, se propagam brechas, se deslocam margens. A própria impregnação visual, o estado dos restos ou rastros da

performance, sua flutuante sensação, fator incerto da presença sensível, refratário ao alvo, interroga.

Laços

No entanto, um olhar crítico acusa o que se pode investigar, avaliar, julgar, inspecionar, questionar, praticar com olhos abertos. De modo que tudo que se poderia objetar a essa presença sensível, obscura, que subsiste num trabalho artístico, seu caráter estético, transcendente, ilusionista, atemporal, se poderia também dizer contra a retórica das suas narrativas. E isso tudo, o trabalho eminentemente estético e as retóricas das narrativas, também poderia ser contraposto aos desenhos de Robert Morris. Poder-se-ia dizer que estes – atravessados por uma trama densa, contraditória, bombardeados pela inflexão dos conceitos, das ficções e narrativas históricas, biográficas –, são ambíguos, carecem de perfil ou se excedem em seus traços. Ou pior, poder-se-ia dizer que se sujeitam a meras idiossincrasias pessoais, aos despotismos de uma subjetividade descascada, ao poço de desejos obscuros, de rivalidades e reivindicações, da disputa cega de uma assinatura artística da *interpessoalidade*. Porque neles tampouco se desmistificam os traços fetichistas que se deixam explorar comercialmente, reificando o valor visual e escultural de um objeto artístico. Justamente dessas e outras de suas contradições o trabalho é acusado pelo texto crítico “Escrever com Davidson, algumas reflexões retrospectivas que concernem *Blind Time IV: desenhando com Davidson*”,⁵⁷ de Robert Morris.

Parodiando o texto que seu contemporâneo, Donald Davidson, consagrou às mesmas séries de desenhos, e referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, o texto do

⁵⁷ MORRIS, Robert, “Écrire avec Davidson, quelques réflexions rétrospectives concernant Blind time IV: drawing with Davidson”, in *Les cahiers du musée national d’art moderne, automne 1995*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

artista não deixa de se anexar à sequência de operações em cadeia ativadas no trabalho referido nem de nelas produzir novos “ruídos”. A situação Morris *versus* Morris, criada no texto, iluminando criticamente o papel de um artista em geral, permite também ao autor experimentar em tom de farsa o personagem da sua própria máscara.

Mas, assim como a realidade silenciosa transparente sem profundidade de uma imagem nada tem a ver com um reflexo no espelho, um texto não espelha, há apenas a escrita. Do mesmo modo, o que da experiência se revela numa imagem não se mostra mais do que encobrimento produtor de novas imagens. Antes de fazer aparecer a forma que assume sua realização, o pensamento de um trabalho plástico mora ao lado. Diferidas formas descontinuamente se introduzem à cadeia de seus rebatimentos. À diferença de uma imagem refletida no espelho, o trabalho do pensamento visual não é redutível às suas imagens, mas opera à margem. Remetendo ao sujeito do olhar, a experiência em nome próprio, em presença, confirma um lugar vazio, sem nome próprio, sem descontinuidade. Tal qual um mergulho do rastro do tempo, a experiência de um sujeito não pode se esgotar em traços do visível. Sob a forma de mediação que assume a experiência direta, o limite do real é sem face. Ou melhor, como sugerem as teses do próprio artista ao discutir sobre a experiência do espaço: “E talvez haja uma razão mais profunda para esse hiato de representações transformativas para o espaço: dentro da modalidade ‘eu’ da experiência não há nenhuma memória, e esse é o modo da experiência espacial.”⁵⁸

Mas o que permanece encoberto, sob as formas de mediação que assume a experiência do sujeito? Em que lugar se recolhe o que resta de uma experiência, o que há

⁵⁸ MORRIS, op.cit., 2006. p. 417.

para além da sua forma lacunar, do rebatimento de um gesto em seu contra-espço, em seu comentário? Como observa o artista, em seu texto, no trecho em que cita outro especialista da filosofia analítica ‘a força da metáfora está nas brechas’.⁵⁹

Uma das soluções para essa problemática relação direta (diga-se de passagem: imediatamente indireta) ao real, formulada pelas teses minimalistas é a de que qualquer face a face produz intervalos, descentramentos, revela-se através de seus perfis. Nas séries de desenhos com os olhos vendados, o objeto não mais do que indicial, lacunar, indica um intervalo. A imagem registra sua oculta aparência. O que retorna a imagem remete ao prolongamento tátil da visão. Mas o que podemos ver se o que se oferece ao olhar não passa de mais do que um aspecto residual do trabalho? Talvez ainda seja possível enxergar alguma coisa ao vender os olhos, imaginar, interrogar, cegamente ou criticamente, uma prática artística a partir de suas possibilidades e impossibilidades de leitura.

Todo o argumento do texto do artista sobre seus próprios desenhos, *Desenhando com Davidson Blind time IV*, explora, multiplicando em versões contraditórias a seguinte questão: o que enxerga Morris ao fechar os olhos?

Mas, ainda que surpreendido por um texto escrito na terceira pessoa, o leitor deve abrir os olhos e desconfiar das intenções críticas do autor, do seu comentário ou interrogatório, francamente acusatório, do trabalho de ninguém mais do que ele mesmo enquanto sujeito oculto na figura do autor. Mais um gesto de fechar os olhos? O que o artista duplica e exterioriza ao se colocar em primeiro plano, e se representar como personagem, é por princípio o que ele não pode ver, já que não pode estar completamente

⁵⁹ O comentário do artista é “Toute la force que peut posséder une métaphore découle de la façon dont celle-ci, pour reprendre la formule de Rorty, crée des ‘brèches dans l’espace logique’. MORRIS, op. cit., 1995.

fora ou dentro do seu próprio “eu”. A rigor ninguém pode enxergar tanto assim. Mesmo que *naturalmente* estejamos acostumados a participar dessa posição “ninguém” de um texto. Posição na qual autor e leitor são cúmplices; da mesma visão se ausentam. Assim, paradoxalmente, fechar os olhos, no caso, é como abrir os olhos. Porque algo se passa quando uma ação é separada da sua intenção, quando um ato se desconecta da sua finalidade, quando da atuação do artista se extrai o seu comportamento, suas sombras. Ao contrário de uma aparência que passa. Despercebido, um sujeito desaparece por detrás de um resultado, do objeto de um trabalho, preenchendo com ele o vazio do seu próprio lugar.

A troca de papéis é bastante salutar; “Morris” no lugar do próprio “Morris” se descarta de uma ilusão, a de que se possa preencher um lugar vazio ao cumprir os desígnios do sujeito da visão. Focar, fixar, significar, e mais tantos outros indícios da atuação fálica do olhar, não deixam também de remeter a uma certa cegueira. Deslocado o lugar, onde normalmente se designa um sujeito, este desliza entre ator e espectador da sua própria atuação. Enquanto espectador (por sua vez também duplo), tomando parte de tal sugestivo jogo teatral, já não dissolvido no lugar em que ver é saber, o lugar de um sujeito da visão ocupa o lugar o de um espectador cego. Estranhamente não distanciado, o espectador de uma ação com os olhos vendados, ao aproximar-se do que se revela encoberto, só se pode reconhecer na extensão de um espaço negativo. Enquanto espectador da sua própria atuação, diante de um objeto ausente, resta-lhe identificar os perfis das suas próprias sombras. A distância constitutiva de um olhar se revela encoberta, condicionada por uma certa torção ou tensão. O espectador em questão continua ocupando e esvaziando o próprio lugar do artista. A duplicidade de tal posição é

vetor de uma distância *entre*, da elasticidade própria à relação entre o que se desmascara e o que se encobre.

Resistindo invisível, o objeto de questionamento é o que se localiza no próprio olhar, no próprio inferno de uma atuação, e não no que se possa preservar a distância. Talvez seja melhor dizer que o que a dupla posição, condição de um olhar em tensão, coloca em jogo revela o engajamento de uma autoria. Uma vez que ao separar-se do que produz o olhar seja ainda produtor de sentido. Ao projetar o artista na terceira pessoa, o comentário do texto de Morris constrói o personagem das suas obscuras razões. A sugestiva inversão de papéis, responsável pelos jogos teatrais de um personagem a um só tempo espectador e autor de sua própria atuação, não deixa de colocar uma pergunta sobre a arte, ou melhor, de medir uma temperatura.

“Será possível se interrogar sobre as imagens, as angústias e a culpabilidade das quais se pudesse sentir aliviado, ou seja, se livrar, uma vez que elas fossem transformadas e experimentadas novamente nos infernos da cegueira? Sem dúvida há um certo *pathos* no fato de trabalhar às cegas. Entretanto, talvez haja também nessa prática um certo humor *à la* Beckett – humor que não teria outra alternativa, afim de amolar uma arma cujo corte não cessa de encolher mas que ainda assim permanece apto ao serviço, que há de revestir uma máscara que carece de buraco para os olhos.”⁶⁰

Enquanto no texto do artista “Escrevendo com Davidson”, assumindo um tom de farsa, a pergunta colocada sobre qual o sentido das imagens diz respeito às suas obscuras razões, no texto que Davidson dedica aos desenhos de Morris, “O terceiro homem”, a pergunta que se coloca diz respeito à natureza objetiva da experiência da linguagem. Ao se perguntar qual o sentido de seus escritos no trabalho do artista, o filósofo investiga o

⁶⁰ “Cependant, il y a peut-être aussi dans cette pratique une sorte d’humour *à la* Beckett – humour qui n’aurait d’autre choix, afin d’affûter une arme dont le tranchant ne cesse de se rétrécir mais n’en reste pas moins apte au service, que de revêtir un masque dépourvu de trous pour les yeux.” Tradução livre. Id., *ibid*.

que pode aproximar as suas questões das questões do artista. As questões do filósofo dizem respeito à natureza essencialmente social da linguagem. Como, a despeito da nossa experiência sensível imediata, só é possível compartilhar significados se houver correlação de respostas entre mais do que um interlocutor. Como, ao objetivar um espaço interpessoal, a experiência da linguagem permite inferir o conceito de um mundo autônomo.

“O que nos permite ter à nossa disposição a idéia de um objeto autônomo? Precisamos para tanto, antes de mais nada, ter a corroboração de outros indivíduos, outros sujeitos que sejam adaptados aos mesmos eventos e objetos de base que nós, e que sejam adaptados a nossas respostas, a estes eventos e objetos. Quando a segunda pessoa entra em cena, ela pode correlacionar minhas respostas a suas próprias respostas; pela primeira vez, faz sentido falar de respostas “idênticas”, quer dizer, semelhantes de maneira pertinente. E, pela primeira vez, é legítimo falar dessas respostas como sendo respostas a objetos exteriores mais do que a sensações imediatas; quando duas (ou, mais) criaturas podem colocar suas respostas em correlação, estas respostas *triangulam* o objeto. É a causa comum das respostas, uma causa que deve ter uma localização num espaço interpessoal compartilhado.”⁶¹

Mesmo assim, o artista persiste em interrogar os limites da experiência da linguagem. As perguntas obscuras do artista estão voltadas para a direção do sujeito da linguagem, para o seu espectro em negativo, voltadas para o que é desviado do foco de suas crenças, para o lado do que permanece fora de alcance.

⁶¹ “Qu’est-ce qui nous permet d’avoir à notre disposition l’idée d’un objet autonome? Il nous faut pour cela avant tout avoir la corroboration d’autres individus, d’autres sujets qui soient adaptés aux mêmes événements et objets de base que nous, et qui soient adaptés à nos réponses à ces événements et objets. Quand la seconde personne entre en scène, elle peut corréler mes réponses à ses propres réponses; pour la première fois, cela a un sens de parler de réponses “idéntiques”, c’est-à-dire semblables de manière pertinente. Et, pour la première fois, il est légitime de parler de ces réponses comme étant des réponses à des objets extérieurs plutôt qu’à des sensations immédiates; quand deux (ou, bien entendu, plus) créatures peuvent mettre leurs réponses en corrélation, ces réponses *triangulent* l’objet. C’est la cause commune des réponses, une cause qui doit avoir une localisation dans un espace interpersonnel partagé.” Tradução livre. DAVIDSON, op. cit.

“Groucho Marx colocou um dia a seguinte questão: ‘Em quem você quer acreditar, em mim ou nos seus próprios olhos?’ Será que nós desconfiamos da nossa própria visão? Ou, para voltar ao que nos preocupa, será que nós desconfiamos das imagens fornecidas pela visão? Cá estamos nós: as imagens tão intratáveis e tão intrincadas no domínio lingüístico. Tão fáceis de se estigmatizar, e que se gostaria tanto de poder exilar do registro simbólico. Sentimo-nos perpetuamente tentados pela vontade de colocá-las em quarentena nos limbos do ‘imaginário’. As imagens, então. A tal ponto assustadoras e incontroláveis.”⁶²

“As imagens, então.” Impossível saber se o sentido da prática artística responde às razões obscuras da prática. Melhor atravessá-la, se possível. E, se possível, esgotando marcas da memória visual transferível, liberar-se de suas representações, alcançando o limiar intransponível de suas razões. Seja lá como for, ainda que num tom de farsa, já não se pode contestar a reflexão do filósofo. Melhor seria desconfiar ainda mais das coisas visíveis nas coisas invisíveis e, inversamente, enxergar o sentido cego da nossa vida sensível. Do lado avesso, ao artista, resta acusar o trabalho do artista. Será ainda uma certeza o que resta no testemunho deliberadamente cego do artista do que resta da sua experiência penetrante e obscura da linguagem. “As imagens, então.”

⁶² “Groucho Marx a un jour posé la question suivante: ‘Qui voulez-vous croire, moi ou vos propres yeux?’ Serait-ce que nous nous méfions de notre propre vue? Ou, pour revenir à ce qui nous préoccupe, est-ce que nous nous méfierions des images fournies par la vue? Nous y voilà: les images tellement intraitables, et tellement intriquées dans le domaine linguistique. Si faciles à stigmatiser, et qu’on voudrait tant pouvoir exiler du registre symbolique. On se sent perpétuellement démangé par la volonté de les mettre en quarantaine dans les limbes de ‘l’imaginaire’. Les images, donc. À ce point effroyables et incontrôlables.” Tradução livre. MORRIS, op. cit.

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO, Theodor W., “Le fonctionnalisme Aujourd’hui” in *L’art et les arts*, tradução e org. Jean Lauxerois, Paris, ed. Desclée de Brouwer, 2002.

AGAMBEM, Giorgio, *Infância e História*, tradução Henrique Burigo, Belo Horizonte, ed. UFMJ, 2005.

_____. “Aby Warburg et la science sans nom” in *Image et Mémoire*, org. Gilles A. Tiberghien, Paris, ed. Hoëbeke, 1998.

ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea, Uma História Concisa*, São Paulo, ed. Martins Fontes, 2001.

ARGAM, G.C. *L’Arte Moderna 1770/1970*, ed. Sansoni, Florença, 1983.

BARTHES, Roland, *L’obvie et l’obtus Essais critiques III*, Paris, ed. Seuil, 1982.

_____. *S/Z*, Paris, ed. Seuil, 1970.

_____. *O Grau Zero da Escrita*, São Paulo, ed. Martins fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, Rio de Janeiro, edição bilingüe, tradução Ivan Junqueira ed. Nova Fronteira, 2006.

_____. *Curiosites esthétiques L’art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, ed. Bordas, 1990.

BECKETT, Samuel, *Compagnie*, Paris, ed. Minuit, 1985.

_____. *L'Innommable*, Paris, ed. Minuit, 1998.

BENJAMIN, Walter, *Origine du Drame Baroque Allemand*, Paris, ed. Flammarion, 1974.

_____. *Obras escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed., São Paulo, ed. Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire um Lírico no auge do capitalismo*, tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 1 ed., São Paulo, ed. Brasiliense, 1989.

BOIS, Yves-Alain, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999.

BRITO, Ronaldo, *EXPERIÊNCIA CRÍTICA*, org. Sueli de Lima, ed. COSAC NAIFY, 2005.

ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: TEXTURAS, DICÇÕES, FICÇÕES. ESTRATÉGIAS, Coleção N-Imagem, org. Ricardo Basbaum, Rio de Janeiro, ed. Rios Ambiciosos, 2001.

CRIQUI, Jean-Pierre, “Dessiner, rêver peut-être... Robert Morris les yeux fermés”, *in Comme le rêve le dessin*, org. Philippe-Alain Michaud, Paris, ed. Centre Pompidou, 2005.

DANTO, Arthur C., *APÓS O FIM DA ARTE, A arte contemporânea e os limites da história*, tradução Saulo Krieger, São Paulo, ed. Odysseus Editora, 2006.

D. FLAM, Jack, *Matisse on Art*, N.Y., ed. E.P. Dutton, 1978.

DAMISH, Hubert, *L'AMOUR M'EXPOSE*, Gand, ed. Yves Gavaert, 2000.

DAVIDSON, Donald, “Le Troisième Homme”, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, automne 1995*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1997.

DUARTE, Paulo Sérgio, *Anos 60 Transformações na Arte no Brasil*, Rio de Janeiro, ed. Campos Gerais, 2000.

DUVE, Thierry, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles, ed. Flammarion, 2001.

ESCRITOS DE ARTISTAS, ANOS 60/70, orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro, ed. ZAHAR, 2006.

FOSTER, Hal, “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” In *The Duchamp Effect*, org. Martha Buskirk e Mignon Nixon, Londres, ed. The MIT Press, 1996.

GODARD, Jean-Luc, *Champs Contre-Champs, Godard par Godard*, Paris, Flammarion, 1991.

GIUSEPPE PENONE, org. Catherine Grenier, ed. Centre Pompidou, Paris, 2004.

GUILLAUME, Paul, *La Psychologie de la Forme*, Paris, Flammarion, 1979.

HÉLIO OITICICA, org. Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro, ed. Projeto Hélio Oiticica, 1996.

HENRI MATISSE ELLSWORTH KELLY DESSINS DE PLANTES, orgs., Éric de Chassey e Rémi Labrousse, Paris, ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2002.

JASPER JOHNS, A RETROSPECTIVE, org. Kirk Varnedoe, N.Y., ed. The Museum of Modern Art, 1996.

JOHNS, Jasper, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, org. Kirk Varnedoe, New York, ed. The Museum of Modern Art, 1996.

JOVER, Manuel, *Ingres*, Paris, ed. Terrail, 2005.

KAFKA, Franz, *Journal*, Paris, ed. Grasset, Paris, 1954.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Londres, ed. The MIT Press, 1986.

_____. *Os Papéis de Picasso*, tradução Cristina Cupertino, ed. Iluminuras, SP, 2006.

_____. “la problématique corps/esprit: Robert Morris en séries [1994]” in *Contemporains Monographies, Robert Morris*, org. Catherine Grenier, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, “O desenho e a cor”, *A pintura, volume 9*, São Paulo, ed.34, 2006.

L'INFORME MODE D'EMPLOI, org. Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, Paris, ed. Centre Pompidou, 1996.

LYGIA CLARK, Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, catálogo orgs. Manuel J. Borja Villed, Nuria Enguita Mayo e Luciano Figueiredo, colaboração Gina Ferreira e Lula Vanderlei, Barcelona, ed. Réunion des Musées Nationaux, 1998.

LA PART DE L'OEIL, *Dossier: Le dessin*, org. Luc Richir, Bruxelles, ed. presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1990.

LOREAU, Max, *La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1985.

MORRIS, Robert, "Écrire avec Davidson, quelques réflexions rétrospectives concernant Blind time IV: drawing with Davidson", in *Les cahiers du musée national d'art moderne, automne 1995*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

_____. "O tempo presente do espaço", in *Escritos de Artistas anos 60/70*, orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2006.

NAVES, Rodrigo, *A forma Difícil ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo, ed. Ática, 1996.

PENONE, Giuseppe, *Respirer L'ombre*, ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2000.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism*, New York, ed. Out of London Press, 1979.

PRIGENT, Christian, *Viallat la main perdu essai*, Metz, ed. Metz musées de la cour d'or , 1996.

REPENTIRS, Louvre, Département des Arts Graphiques, org. Hubert Damish, Paris, ed. Réunion des Musées Nationaux, 1991.

ROBERT MORRIS, CONTEMPORAINS MONOGRAPHIES, org. Catherine Grenier, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, ed. Gallimard, Paris, 1980.

SCHAPIRO, Meyer, *Style, Artiste et Société*, Paris, ed. Gallimard, 1982.

SCHNEIDER, Pierre, *MATISSE*, Paris, ed. Flammarion, 1992.

STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Beaudelaire*, Paris, ed. Julliard, 1989.

TIBERGHIEU, Gilles, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.

VALÉRY, Paul, *Degas Danse et dessin*, Paris, ed. Gallimard, 1938.

